Maria Filotti a început redactarea amintirilor sale în anul 1953, dar nu le-a putut desăvîrşi. Textul ediţiei de faţă apare îngrijit şi adnotat de Ion Filotti-Cantacuzino, fiul artistei.

MARIA FILOTTI

AM ALES TEATRUL

1 9 6 1
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Degradarea la care burghezia a împins orice activitate intelectuală a atins în teatru punctul maxim. Condiția de actor era infamantă, statutul actorului era statutul proscrisului. Dacă un tînăr de treabă voia să se dedice scenei era anatemizat și devenea rușinea familiei sale. „Se făceau actori ca Jianu, fugind de acasă ca haiducii, cu poterele rudelor pe urma lor" — scria un contemporan.

Pentru tinerii actori sau pentru studenții care lucrează astăzi într-un institut, îndrumați de maeștrii scenei, artiști ai poporului și artiști emeriți, studiind nu numai mișcarea scenică, ci și probleme de estetică și filozofie, limbi străine, istoria teatrului și primind burse, foarte multe din realitățile acelui trecut sînt aproape de neimaginat. Evocarea lor este, însă, interesantă nu numai din punct de vedere istoric, ci și pentru a cîntări astfel cu mai mare exactitate valoarea prezentului.

Arhivele gem de documente. Iată un paragraf dintr-o adresă a societarilor Teatrului Național din Craiova către prefect:

„Deoarece n-avem nici cu ce plăti cheltuielile serale, cerem un concediu pînă la 1 aprilie viitor ca să ne putem hrăni prin alte orașe din țară, căci sîntem dați afară din casele unde locuim și nici hrană pe datorie nu putem găsi, fiindu-ne peste putință a mai suporta mizeria și lipsa de mijloace de existență..."

Iată și cererea de pensie a soției ctitorului Teatrului Național:

„...Ca să-mi pot susține existența pînă cînd țara își va aminti de Costache Caragiale ce și-a lăsat o femeie care zace în mizerie..."

În sfîrșit, altă cerere:

„...Pentru un vechi artist al Teatrului Național, Direcția Generală a teatrelor cere un loc gratis la orice cimitir din Capitală..."

Asemenea documente se pot înmulți. Ștefan Iulian, tuberculos, a zăcut uitat într-o mansardă. Intr-o seară a fost luat pe sus de niște prieteni, ca să dea un spectacol în beneficiu, a căzut în mijlocul reprezentației și nu s-a mai întors pe scenă niciodată... Unul din fondatorii societății dramatice craiovene, Ion Tănăsescu, a murit de congestie cerebrală în clipa în care, cu lacrimi în ochi, plîngea în cabinetul directorului „că-i mor copiii de foame...". I. D. Ionescu, cel despre care vorbește Jupîn Dumitrache („...că a mers la grădină la Iunion să vadă comediile alea de le joacă Ionescu"), a fost înmormîntat cu o listă de subscripție. Marele Pascaly a murit acoperit de datorii în ziua în care trebuia să-și deschidă stagiunea. „M-am dus să-l văd într-o casă din actuala stradă Cîmpineanu — scrie Aristizza Romanescu — slab, galben, schelet, și n-avea un franc, darămite să-și plătească datoriile. In nenumărate rînduri ceruse de la teatru avansuri, dar, fiindcă luase ceva din partea sa pe luna următoare, i se răspundea că nu sînt bani — cum se întîmplă întotdeauna și la teatru și aiurea cînd nu mai ești bun de pus la jug..." Aristizza Romanescu n-a avut nici ea parte de o existență norocoasă, deși a trecut atîta timp drept luceafărul scenei romînești. Mărturisiri de felul acesteia nu se găsesc rar printre amintirile sale: „Iar numărai vreo cîteva săptămîni în care nu mîncam decît o dată pe zi, pînă ce în sfîrșit m-a angajat un antreprenor de *café-chantant* la Galați..." Ceea ce în tinerețe se putea eventual înfrunta cu speranța și rezistența vîrstei, la bătrînețe lua proporții tragice. Pensiile se acordau cu mari întîrzieri și multe greutăți, iar atunci cînd, în sfîrșit, se dădeau, ajungeau la sume derizorii.

S-ar putea vorbi îndelung nu numai despre mizeria existenței cotidiene a actorilor romîni în regimul burghez, ci și de mizeria existenței lor artistice. Se poate vorbi astfel despre turneele de mizerie și popasurile în hoteluri îngrozitoare, în care patronii cereau plata înainte, despre reprezentațiile în hambare sau în grădinile de vară înconjurate de cîrciumi gălăgioase, despre spectacolele acelea furtunoase în care replicile din tragedii se ameste-

cau cu comenzile chelnerilor, iar *Macbéth* se juca pe fondul muzical al tarafurilor. Se poate vorbi despre matrapazlîcurile managerilor improvizaţi şi se pot cita mărturii ale contemporanilor: „...sîmbătă seara Aristizza Romanescu a plecat la Ploieşti ca să dea acolo o reprezentaţie. Din întîmplare mă aflam în acelaşi tren cu renumita actriţă şi am văzut-o şi am privit-o mult şi m-am căznit să-i scrutez gîndurile... Ea, artistă fără seamăn, ea, subjugătoarea de suflete, călătorind într-un vagon de clasa a doua, tocmindu-se cu antreprenorul unui teatru de provincie, ca să-i lase sala mai ieftin, jucînd pe o scenă primitivă, cu decoruri oribile, în faţa unui public de negustori, şi apoi, după spectacol, constatînd încremenită că reţeta abia-i permitea să plătească chiria sălii şi drumul înapoi, spre Bucureşti. O ! cum ne-o fi dispreţuind actriţa gîndindu-se că în ţara asta, la ridi-carea căreia talentul său neîntrecut contribuie — ca să guşti îndestularea vieţii trebuie să te faci negustor de cherestea, an-treprenor de binale sau să înfiinţezi o fabrică de lumînări de seu ... " Astăzi sînt foarte puţini cei care-şi aduc aminte că — după cum ofiţerii, ca să se însoare, trebuiau să aibă un „act do-tal" — o actriţă, ca să fie angajată, trebuia să aibă un „fond pentru toalete". Aristizza Romanescu are şi în această privinţă,

în memoriile sale, pagini dureroase: „...Ca să-mi fac rochia din *Fata bancherului* — o rochiţă bogată, *crême* — mi-am dat leafa pe două luni; ca să-mi cumpăr pantofi de scenă, m-am lăsat fără ghete de oraş, aşa că, la un moment dat, ajunsesem să umblu iarna cu pantofi de atlas..."

Mizeria condiţiei artistice decurge însă nu numai din această jalnică stare financiară, ci de foarte multe ori din ideile pe care actorul era silit să le pună în circulaţie cu preţul atîtor sacrificii. În foarte multe din cărţile de memorii care ni s-au păstrat, regretul că arta era obligată să slujească digestiei unei pături de îmbuibaţi răsună cu mult mai dureros decît amintirea sărăciei. Cele mai multe spectacole erau un fel de amestec de tragedie, operetă, circ şi reprezentaţie de bîlci. Proprietarii şi toţi cei care investiseră bani într-o afacere de teatru aveau un singur criteriu: beneficiul ! „Cine se mai gîndea la artă ?" — scria cineva. „Pe toţi pereţii teatrului erau scrise cu litere de doi metri cuvintele lui Montecuculi: «Bani, bani şi iar bani !» Nici cel mai mic gust în alegerea pieselor, nici o seriozitate în repetiţii. Făcea

rețetă cutare piesă? Era bună... Se introdusese apoi și sistemul chiverniselilor... peste el a început a se accelera celălalt, al favorurilor, grație căruia distribuțiile nu se mai făceau decît pe rudenii, pe intrigi sau pe simpatii intime..." Sînt realități care nu trebuie uitate.

Istoria literară a făcut pînă acum progrese serioase în reconstituirea trecutului dramatic al teatrului nostru. Trebuie să recunoaștem că în această muncă volumele de amintiri ale slujitorilor scenei romînești au avut o parte de contribuție care nu a fost neînsemnată.

Cartea Mariei Filotti vine astăzi să se adauge mărturisirilor prețioase, din care se țese istoria teatrului romînesc.

Desigur, orice volum de memorii este în primul rînd un autoportret, o autobiografie. Pentru cei ce vor să urmărească numai linia destinului acestei remarcabile personalități a scenei noastre, volumul nu le va dezminți curiozitatea. Din paginile cărții se desprinde un portret interesant și complex — portretul unei mari actrițe, care nu a fost însă numai o mare actriță, ci și un om de teatru energic și întreprinzător, o organizatoare excelentă, un talent instruit. In paginile memoriilor se simte de altfel și o vibrație scriitoricească, desigur nedezvoltată, dar autentică. Biografia este reconstituită, capitol cu capitol, de un om cu mult simț de observație; în întîmplările de odinioară se regăsește de multe ori culoarea acelor vremi apuse și multe pagini au prospețimea unor fapte pe care timpul n-a putut să le usuce: copilăria lîngă un drum de țară, șatra de țigani de la marginea satului, fuga de acasă, liceul cu dormitoarele comune, lecțiile de greacă și reprezentațiile teatrale improvizate, în care specialista în limbi moarte juca întotdeauna roluri de băieți, pasiunea juvenilă pentru literatură și încercările tainice de a „tachina muzele", facultatea de litere și frecventarea cvasi secretă a conservatorului, primul turneu, primul contract — ghinionist — la Național, primii colegi, primele spectacole...

Autoarea reînvie amintiri mai triste sau mai vesele, povestește peripeții din turnee, ciocniri din culise, momente memorabile de pe scenă și pe nesimțite, din firul a zeci de povestioare sau observații, înțelegem cum s-a format această personalitate. Sfiala bacalaureatei, descumpănită în fața marelui oraș, neîncrederea în sine a tinerei provinciale, se topesc treptat. De la un capitol

la altul se dezvoltă o actriță din ce în ce mai stăpînă pe sine și arta sa. Autoportretul este schițat în linii ferme. Eroina nu cochetează cu candori angelice și respinge ideea artistului care plutește peste lume, buimac și învăluit în nori. Din filele memoriilor rămîne (așa cum a rămas și în amintirea celor care au cunoscut-o) chipul unui artist energic, voluntar, extrem de lucid, cu spirit pozitiv și întreprinzător, care-și afirmă aproape cu orgoliu condiția de actor. A fi actor, pentru ea, echivalează cu un titlu de noblețe spirituală. Cele mai frumoase trăsături umane ale eroinei se strîng în jurul acestei idei. De aici izvorăște curajul tinerei provinciale, studentă încă la litere, de „a alege teatrul". De aici vine dîrzenia cu care s-a luptat mai tîrziu, înăuntrul și în afara hotarelor, ca să ridice prestigiul breslei sale.

Dar cartea lasă să transpară realități care depășesc interesul individual. Deseori, dintre datele personale se zăresc marile evenimente ale epocii, precum și ceva din influența lor asupra mișcării teatrale. Maria Filotti vorbește de 1907, de satele pîrjolite sau rase cu tunul, de țăranii cu fețe întunecate, pe care i-a întîlnit atunci în cale. Tînăra absolventă cutreieră cu trupa Agathei Bîrsescu o țară încremenită de durere. „...Priveam și ascultam toate, fără să le pot înțelege rostul și simțeam cum se zbat în mintea mea, tulburată și nelămurită, zeci de întrebări chinuitoare..." Sînt în cartea aceasta pagini impresionante despre dezastrul în care a aruncat țara primul război mondial. O serie de momente sînt prinse cu o autenticitate impresionantă. Din amintiri se reface tabloul unei prăbușiri generale: sondele ard, sute de familii pornesc în bejenie spre Moldova, trenurile cu răniți rătăcesc bezmetic săptămîni întregi pe linii secundare. Gările sînt înțesate cu oameni în uniformă, bărboși, cu chipuri speriate. Iașul geme sub puhoiul refugiaților și al răniților și se sleiește sub puterea foamei. Actorii stau îngrămădiți în clădirea teatrului, împărțind între ei ziua, porția de fasole, iar noaptea, paturile din recuzită. Femeile lucrează ca infirmiere („...n-am să uit niciodată zgomotul sinistru cu care a căzut, într-o căldare de spital, ceea ce fusese un picior de om..."). Pe ulițele troienite se zărește adesea umbra lui Enescu, puțin încovoiat, cu vioara sub braț și mîinile înfășurate într-un manșon mic, grăbindu-se spre spitale. În

şcolile suprapopulate zăceau oameni înjumătăţiţi, înfăşuraţi în bandaje. „O, nu, asta nu mai era o dramă fictivă trăită pe scenă, asta era realitatea aspră, era oroarea războiului în toată sălbăticia ei..." — exclamă autoarea.

Unele evenimente nu trec în prim plan. Sînt pomenite numai accidental şi numai în fugă. Deşi nu ocupă mult spaţiu, prezenţa lor aruncă, însă, o lumină lămuritoare pentru tot ceea ce se povesteşte. De pildă Piaţa Teatrului Naţional, la 13 decembrie 1918: gloanţele şuierau, vaietele răniţilor umpleau văzduhul, iar sîngele lor împroşca caldarîmul din faţa „primului lăcaş de cultură al ţării". Maria Filotti nu vorbeşte de marea criză economică din 1930; dar ecourile acestui moment istoric pentru capitalismul mondial răsună foarte limpede în răspunsurile primite la ancheta pe care o întreprind actorii romîni dornici de a organiza un turneu în America: „În situaţia în care ne aflăm, venirea unei trupe aici, ar fi un fiasco ...sute de mii de muncitori trăiesc din fondul de caritate al oraşului... criza năprasnică ce ne ofticează copiii ne-a despuiat de economiile noastre şi ne-a aruncat pe mulţi în stradă..."

Este adevărat, unghiul subiectiv din care a fost scrisă cartea nu este întotdeauna destul de larg pentru a cuprinde o serie de alte aspecte esenţiale ale epocii, aspecte care ar fi îmbogăţit orizontul cărţii. Uneori autoarea, furată de probleme profesionale, trece oarecum absentă pe lîngă unele evenimente sociale. Alteori, ca în ultima parte a volumului, cititorul regretă că, deşi poziţia autoarei faţă de transformările sociale este afirmată cu tărie, observaţia concretă pare mai puţin bogată, rarefiază proza, împinge memoriile spre abstract.

În ce priveşte viaţa teatrului din prima jumătate a acestui veac, există în cartea Mariei Filotti o abundenţă de date extrem de semnificative. Autoarea descrie cu multe amănunte pitoreşti viaţa scenei romîneşti într-o perioadă în care sala Teatrului Naţional slujea nu numai muzelor ci şi organizatorilor de baluri oficiale; cînd afişele primului teatru al ţării anunţau tot felul de „surprize şi atracţii nemaivăzute", „loji ornate cu flori naturale", „cîrciumi artistice" şi chiar „tablouri cu totul noi, redate de un cinematograf care va debuta în acea seară". Sînt povestite amănunte interesante ale vieţii de actor, dificultăţile legate de turnee, de sălile mizerabile unde se organizau spectacolele,

de încurcăturile materiale, de agenţii teatrali provinciali. Există în paginile volumului amănunte demne de reţinut în legătură cu viaţa culiselor sau cu teribilele lipsuri financiare în care se zbătea un colectiv teatral. Era în vremea în care premierele se succedau în ritm vertiginos, pentru că publicul era restrîns şi mereu acelaşi. Nimeni nu avea timp de un studiu aprofundat. Actorii jucau seara, cinau în cabine, repetau noaptea şi plecau din teatru „pe soare". Situaţia din vremea Aristizzei Romanescu nu se schimbase prea mult. „Îmi amanetasem la croitoreasă încă de la primele două piese leafa pe o lună..." — scrie Maria Filotti. Şi totuşi, din acest punct de vedere — se ştie — Maria Filotti a avut o situaţie mai norocoasă decît majoritatea covîrşitoare a colegilor săi.

Partea cea mai interesantă a memoriilor Mariei Filotti o constituie, însă, capitolele în care autoarea încearcă să pătrundă şi să explice lupta pentru ridicarea nivelului artistic al teatrului romînesc şi pentru consolidarea prestigiului lui înăuntrul şi în afara hotarelor. In această privinţă autoarea era cum nu se poate mai potrivită pentru a contribui la reconstituirea trecutului. Ea a fost una dintre cele mai instruite actriţe ale scenei romîneşti şi una dintre personalităţile cele mai legate de eforturile pe care le-au depus în trecut actorii noştri pentru a aduce realizările teatrului romînesc pe orbita internaţională. Ani de-a rîndul ea a fost delegata actorilor romîni la congresele Societăţii universale de teatru de la Hamburg, Paris, Roma, Zürich, Moscova, Viena, Londra. Ea a participat la lucrările acestor întîlniri internaţionale şi a luat cuvîntul în numele actorilor romîni. Prin ea teatrul nostru a făcut cunoştinţă cu o serie de personalităţi culturale ale epocii. Maria Filotti a fost unul dintre primii oameni de teatru de la noi care au cunoscut realităţile sovietice, viaţa culturală a unui popor eliberat de exploatare, realizările teatrului lui Stanislavski, creaţiile marilor actori sovietici. Toată această experienţă se răsfrînge în memoriile ei şi constituie într-un fel nota lor particulară. Evitînd confesiunea cu coloratură prea intimă, autoarea integrează permanent datele personale în realitatea înconjurătoare. De aceea autoportretul nu stă decît rareori pe prim plan, acesta fiind de cele mai multe ori ocupat de portretele celor mai interesante personalităţi teatrale contemporane. Schiţate uneori în cîteva rînduri, alteori descrise amănunţit de-a lungul

multor pagini, în volum apar o serie de chipuri fără de care viața scenei noastre în acea epocă ar fi greu de înțeles: maestra cu părul argintiu și cu glasul „ca un clopoțel", Aristizza Romanescu, și Constantin Nottara, „decanul", cu blîndețea, cu severitatea, cu omenia și cu ticul lui verbal, „auzi ici"; Agatha Bîrsescu, Mihai Codreanu, tălmăcitorul neegalat al lui Edmond Rostand, H. Lecca, directorul Teatrului Național din Iași, Victor Eftimiu, pe atunci dramaturg debutant, și atîtea alte nume. Interesul nu rămîne strict portretistic, pentru că, evocînd toate aceste personalități teatrale, Maria Filotti schițează cîteva probleme mari din trecutul scenei noastre. Fără îndoială, cea mai importantă este lupta pentru realism. Sub semnul ei stă, de altfel, partea cea mai valoroasă a amintirilor.

Bineînțeles, o mare parte a memoriilor se referă la rolurile create de autoare în spectacolele epocii, adică la repertoriu. Sînt pagini întregi de analiză inteligentă și fină a unor personaje intrate în patrimoniul universal: Hedda Gabler, Elida din *Femeia mării*, Arkadina din *Pescărușul* etc. Dar mai interesant decît aceste analize este faptul că există în carte un material documentar deosebit de bogat care mărturisește eforturile grele, îndelungi și adeseori fără succes, pe care cei mai buni slujitori ai scenei le-au depus pentru promovarea unei dramaturgii de calitate, date care vorbesc despre jalnica situație a teatrului acelei vremi, despre stagiunile năpădite de comedioare bulevardiere și melodrame stupide. Lista, anexată la sfîrșitul cărții, a rolurilor unei cariere de cîteva zeci de ani este concludentă. Autoarea vorbește și ea cu destulă tristețe despre nenumăratele piese de o calitate dubioasă, prin care a trecut irosindu-se. Pe unele din ele abia poate să și le amintească. Din altele n-au mai rămas decît niște titluri, de altfel destul de grăitoare: *Trecu o femeie*... *Bestia*... *Patima cea mare*... *Chinul*... În paginile cărții sînt descrise încercările unor oameni de teatru cinstiți de a schimba aceste stări de lucruri. Din filele încărcate cu portrete și întîmplări se desprind figurile cîtorva directori valoroși ai Teatrului Național: Alexandru Davila, cu tentativele sale reformatoare, Pompiliu Eliade, încurajator al creației originale, Camil Petrescu, în scurta sa trecere pe la conducerea primei scene a țării etc. Autoarea descrie încercările de a ține piept afacerismului, ava-

lanşei de piese cosmopolite, precum şi avalanşei impostorilor — pentru că nu puţine personalităţi politice, jinduind secret laurii scenei, ţineau morţiş să-şi monteze sub diferite pseudonime piese lamentabile, menite să le asigure o glorie în plus. „S-au perindat — scrie Maria Filotti — foarte multe piese, semnate cu tot felul de nume sau pseudonime (o piesă a fost semnată Neera ! ?) — majoritatea persoane «din lumea bună», care îşi încercau talentul în diverse pastişe de teatru bulevardier francez. Publicul făcea cele mai adesea dreptate şi atunci piesa se juca doar de trei, patru ori şi dispărea în neant..."

Chiar dacă aprecierile nu sînt întotdeauna suficient de diferenţiate, chiar dacă scara valorilor este uneori nu prea riguroasă şi chiar dacă autoarea exagerează în justificările pozitive pe care le dă teatrului particular, există în acest volum un material informativ preţios, care ne ajută să înţelegem şi mai bine cît de spinoasă a fost sub regimul burghezo-moşieresc calea formării teatrului romînesc. Desigur, autoarea cărţii n-a apucat vremurile cînd un director al Teatrului Naţional implora într-un apel „nobilele doamne" să se înduplece a frecventa Teatrul Naţional sacrificînd măcar o seară pe săptămînă. Dar filele cărţii aduc ecourile luptei pentru promovarea autorilor romîni şi pentru înfăţişarea pe scenă nu a anecdotelor insipide din budoarele şi cabaretele pariziene, ci a realităţilor autohtone. Apar momente memorabile pentru teatrul nostru: Delavrancea citind *Apus de soare* în faţa celor mai mari actori ai vremii; povestea piesei *Inşir-te, mărgărite;* montarea lucrării lui Camil Petrescu *Suflete tari* etc. Aproape fiecare episod, cu intenţia sau fără intenţia autoarei, lasă să transpară condiţiile vitrege în care s-a dus lupta pentru un repertoriu realist.

Fără îndoială, această luptă nu a privit numai repertoriul, ci şi jocul actorului, regia, scenografia etc. Desigur, era greu de reconstituit cu fidelitate atmosfera unei epoci în condiţiile în care teatrele nu aveau în recuzită decît cîteva salonaşe pe care le foloseau indiferent de natura piesei. Dar bătălia aceasta pentru autenticitate s-a dat de cei mai buni slujitori ai scenei noastre şi autoarea o evocă, descriind împrejurări caracteristice şi oameni care au avut, în cadrul ei, un rol mai important sau mai modest. Maria Filotti arată influenţa pe care a avut-o asupra formaţiei sale actorul Petre Liciu, eforturile acestuia de a împie-

dica tineretul să cadă în cabotinism și de a sfărîma anchilozarea la care teatrul burghez ducea actorii, împărțindu-i în tipuri fixe și condamnîndu-i să rămînă toată viața la aceleași roluri: „junele-prim", sau „cocheta", sau „ingenua", sau „intrigantul"... Ea vorbește despre lupta maeștrilor scenei noastre împotriva moravurilor teatrului burghez, despre disciplina pe care Nottara vroia s-o introducă în teatru, despre războiul declarat de el spiritului boem, despre incapacitatea lui de a se evidenția în paguba partenerului și descrie începuturile extrem de grele ale artei regizorale la noi în țară, epoca în care numele regizorului nici nu era trecut pe afiș iar rolul lui în spectacol era pur tehnic. E scoasă în relief contribuția lui Paul Gusty, care a crescut în umbra extraordinarei sale modestii un buchet de maeștri ai scenei romînești.

Interesant de constatat e, o dată mai mult, că lupta pentru realism în teatrul nostru a fost organic legată de lupta împotriva grandilocvenței, a stilului declamatoriu. Tradițiile cele mai frumoase s-au făurit în această bătălie, iar făclia succeselor s-a transmis întotdeauna din generație în generație. In amintiri, sînt pagini extrem de sugestive închinate eforturilor, izbînzilor și eșecurilor prin care s-a făurit tradiția teatrului lui Caragiale. Spectacolul *Scrisoarea pierdută* revine la date deosebite și în distribuții noi, iar autoarea face o operă extrem de valoroasă descriind ceea ce a adus deosebit fiecare interpret (Iancu Brezeanu în rolul Cetățeanului turmentat, sau Nottara în rolul lui Tipătescu), înfățișîndu-ne, de pildă, istoricul personajului Cucoanei Zoițica de la Aristizza Romanescu și Maria Ciucurescu pînă la ea. Pentru că numele celor mai buni actori de ieri și de azi se leagă și ele de lupta pentru realism, este nu numai interesant, dar uneori emoționant să regăsim în aceste memorii amintiri despre actori populari, așa cum au apărut ei la un moment dat în trecut, Băltățeanu în rolul lui Armand Duval sau Vronski, Ion Manolescu, june-prim, Mihai Popescu, Bulfinski, Sonia Cluceru, tovarăși de vitregie în turneele de odinioară, atîția și atîția mari dispăruți. Este interesant s-o regăsim pe Aura Buzescu în anii începuturilor în roluri de ingenuă, pe Lucia Sturdza Bulandra, organizatoare mereu energică, mereu autoritară, și chiar dacă la sfîrșitul lecturii regretăm că osteneala vîrstei și hărțuiala bolii nu i-au permis marei actrițe Maria Filotti un contact mai concret și mai larg cu realitățile teatrului în anii puterii populare, este

foarte interesant să citim părerile autoarei despre tinerii care s-au afirmat după eliberarea patriei noastre — despre profilul moral și artistic al noilor generații.

Închidem cartea de amintiri a Mariei Filotti cu sentimentul tulburător că am fost martorii unei experiențe omenești demne de toată luarea-aminte, nu numai pentru că autoarea a avut o asemenea existență, ci mai ales pentru că biografia ei reprezintă pînă la un anumit punct biografia unei întregi generații de actori: generația veteranilor, generația acelora care au cunoscut teatrul nostru și cînd „se făceau actori ca haiducii", și azi, cînd la numele lor se adaugă în mod firesc titluri simbolice: artist al poporului, artist emerit al Republicii Populare Romîne.

Ov. S. Crohmălniceanu

Un vis

Sinaia, iulie 1953

Pajiştea verde smălţată cu flori te cheamă, ademenitoare, cu aroma-i îmbălsămată, iar brazii plini de ascunzişuri tainice şi întunecate împung cerul cu vîrfurile lor ascuţite. Lumina caldă a soarelui îmi alintă obrajii şi-mi învăluie întreaga fiinţă cu dulcea-i mîngîiere. Urc pe alei fără ţel, singură, cu sufletul îndoit, cu lacrimile mijind printre gene. Caut să-mi ascund frămîntarea faţă de cei pe care-i întîlnesc şi devin volubilă, prietenoasă peste măsură. Dar întrebări chinuitoare îmi sfîşie inima. Sînt iarăşi, ca de atîtea ori în viaţa mea, în ceas de cumpănă şi, ca de-atîtea ori, îmi fac bilanţul, la popas de drum, poate la capătul lui...

Ce pun oare într-unul din talgerele balanţei, ca să pot uşura, în celălalt, revolta ce mi-a îmbujorat obrajii, şi umilinţa ce mi-a ars adesea sufletul, şi oboseala loviturilor primite fără veste, şi lupta nedreaptă cu forţe ascunse şi cu duşmănii necunoscute, pe care le-am încercat în cursul anilor? Oare n-a fost prea mare preţul plătit pentru bucuriile pe care le-am cules pe calea aleasă? Mi-am îndeplinit oare destul din noianul de gînduri curate şi de arzătoare dorinţi din care mi-am făurit ideal, cînd am pornit la drum?...

Paşii mi-alunecă pe alee, caut un loc ascuns unde să-mi adăpostesc sufletul chinuit şi găsesc reazemul dorit pe trunchiul de copac uitat de vremi, pe care a crescut în voie muşchiul verde şi florile de cîmp. Am închis ochii şi pleoapele grele s-au lăsat, toropite de

oboseală... Am adormit? Am visat? Cine poate tălmăci viziunea ?...

Pajiştea verde se întinde ca un covor viu, soarele scaldă crenelurile castelului îndepărtat şi aleea nisipoasă şerpuieşte gălbuie peste smaraldul gazonului. Cine sînt minunatele fiinţe care, din depărtare, îmi întind în semn de prietenie braţele lor albe şi catifelate, îşi flutură batista de dantelă, salută într-un gest de mare demnitate sau se închină cu clasică graţie? Rochii de dantelă spumoasă, învolburări de tul fluturînd în adierea zefirului, mantale grele de catifea în culoarea rubinului, brodate în aur şi pietre nestemate, înaintează maiestuoase sau alunecă visătoare pe alee, se adună pe pajiştea verde, unele ciripind cu veselie, altele cu sufletul clocotind de toate patimile vieţii. Inima mea bate puternic, lacrimi de fericire îmi inundă ochii...

Apropiaţi-vă, dragi prietene, fiinţe rupte din sufletul meu! O, veniţi, veniţi lîngă inima mea, pe care resemnarea sfîşietoare refuză să se aştearnă. Veniţi, dragi copile ale simţirii mele, prietene scumpe, în veci devotate, voi ce-aţi luat viaţă din viaţa mea, voi ce-aţi trăit prin bătăile inimii mele şi din freamătul simţirii mele. Voi, bucuria, mîngîierea, liniştea sufletului meu! Veniţi şi dăruiţi-mi odihna, dăruiţi pace inimii mele zbuciumate, veniţi lîngă draga şi bătrîna voastră prietenă...

— *Tu non sarai mai vecchia, carina, perchè il tuo cuore non sara mai vecchio**, şopti, ca o dulce melodie, o fiinţă stranie şi încîntătoare, în largă rochie de catifea violetă, cu jachetă de hermină strînsă pe talie, cu mîinile ascunse în manşonul din care ieşea, jucăuş, un căpşor de maimuţă.

— Te recunosc, Ritta Cavalini...

— Da, ţi-aduci aminte în cîte seri tulburătoare am împletit lacrimile noastre de pe scenă cu lacrimile spectatorilor şi cum citeai în ochii lor că-ţi mulţumesc, fiindcă

* Tu nu vei îmbătrîni niciodată, draga mea, fiindcă inima ta nu va fi niciodată bătrînă (în limba italiană).

ai răscolit în ei adîncurile cele mai curate ale simţirii ?... Lacrimile tale, *cara mia,* păstrează-le pentru a face din ele clipe de emoţie şi dăruieşte-le sufletelor care le aşteaptă de la tine...

Şi, în timp ce chipul ei se topea în umbra brazilor, pe alee înainta încet o arătare diafană, cu tîmplele-i pale încadrate în bucle negre, cu crinolina acoperită de faldurile dantelelor de fir, cu un buchet de camelii albe în mînă şi pe buze cu un surîs în care tristeţea părea amestecată cu o misterioasă bucurie...

— Aici sînt, prietenă scumpă, lîngă tine. Am venit să te mîngîi, amintindu-ţi că ai trăit povestea mea. Povestea femeii care şi-a dăruit viaţa unei singure iubiri şi în dăruirea aceasta a găsit fericirea supremă şi puterea de a muri împăcată, fiindcă şi-a făcut datoria. Tu ai dăruit viaţă din viaţa ta zecilor şi zecilor de fiinţe pe care le-ai întruchipat. Fii împăcată cu tine, ţi-ai făcut datoria şi clipa somnului fără de sfîrşit te va găsi cu surîsul pe buze, căci viaţa ţi-a fost dăruire... Fii împăcată cu tine, chiar dacă se va cunoaşte abia tîrziu care a fost chipul tău adevărat, aşa cum Armand a cunoscut prea tîrziu taina mea...

Şi dulcea nălucă a iubirii dispăru din faţa ochilor mei, în clipa în care se auzea dintre brazi un rîs uşor, ciudat, un rîs uscat de ani şi totuşi tînăr. Iar din desişul întunecos o bătrînică, încovoiată şi sprijinită într-un baston noduros, înaintă cu paşi mărunţi şi tîrşîiţi, privindu-mă pe sub sprîncenele albite, cu faţa numai creţuri dar cu ochii ce străluceau şireţi şi vii, dînd chipului ei de centenară o stranie tinereţe. Şi glasu-i spart, cu inflexiuni duioase şi ironice, grăi :

— Ei, ce te uiţi aşa mirată ? Da, eu sînt... da, da, Mamouret !... De ce te miri că am răspuns şi eu chemării tale şi vin să te mîngîi şi să-ţi dau curaj ? Crezi că, dacă sînt bătrînă, n-am putere ?... Ei, fetiţo, cînd mintea-i tînără şi gîndul viu, cîte nu poţi face !... Ţi-aduci aminte cum am pedepsit toată familia aceea de Mouret, în care stăpînea doar interesul, îngîmfarea şi setea lor de bani, cum i-am lovit în vanitatea, egoismul şi micimea lor ?

Ţi-aduci aminte că nu mi-am încheiat socotelile pînă ce n-am găsit, în bătrîneţea şi experienţa mea, puterea să trec mai departe urmaşilor mei mai tineri ceea ce am învăţat din lecţia grea şi aspră a vieţii, în care am fost bună doar de muncă ? Să le fie pildă şi îndemn, să ştie cum să înfrîngă greutăţile, minciuna, prostia, înfumurarea, lăcomia ! Şi-abia atunci am închis ochii, împăcată, cînd am ştiut că le-am lăsat cuvînt din care să poată desprinde îndemn, spre a găsi în muncă bucurie...

Am adormit ?... Am visat ?... Am deschis ochii mari spre pajiştea verde smălţată cu flori şi mi s-a părut că brazii se avîntă spre cer mai drepţi şi cu mai mult elan ca niciodată. Pe alocuri, un trunchi înalt şi desfrunzit, în care viaţa a încetat de mult s-alerge, îşi mai ridică totuşi, dîrză, silueta lui uscată, în care seva nu mai zvîcneşte de mulţi ani. Lemnul lui parcă s-a preschimbat în piatra dură a unui monument. I-a dispărut de mult suflarea, dar vîrful tot priveşte către cer şi trunchiul lui îmi pare că trăieşte încă. Pe vremea cînd mai avea putere să-şi îmbrace haina de frunziş, el a zvîrlit cu dărnicie în juru-i sămînţa pomilor mai tineri, care acum stau, pădure, împrejur... Şi, fiindcă a ştiut să dăruiască celor ce veneau în urmă-i rodul adunat în lunga-i existenţă, bătrînul arbore stă încă în picioare, cu crengile-i uscate rezemate pe arborii crescuţi la umbra sa, ce par că-l strîng şi îl înbrăţişează cu recunoştinţa lor, nu-l lasă să se prăbuşească în uitare, şi-l ţin, înalt şi drept, desprins din viaţă, însă viu...

Un copil impresionabil

Sînt acum la vîrsta cînd amintirile îndepărtate apar în gînd mai clare, mai vii decît multe alte întîmplări recente... Închid ochii şi văd ca pe un ecran întîmplări ale copilăriei mele îndepărtate, pe care le înțeleg mai bine acum, cînd mă cunosc şi-mi dau seama cît de puternic reacționează sufletul meu în fața împrejurărilor zilnice, cînd ştiu ce vibrare adîncă pot dărui inimii mele chiar fapte mărunte ale vieții...

Locul naşterii mele este comuna Batogu, de lîngă Brăila. Un sat aşezat în şes, cam între gările Ianca şi Deduleşti, în apropierea rîuşorului Călmățui, care era tare poznaş: cînd era uscat ca-n palmă, cînd se revărsa înecînd recolta. De aceea bieții oameni renunțau să mai facă semănături pe malurile Călmățuiului, lăsîndu-le libere pentru păşunea vitelor, pentru fînețe sau pentru ciupercile care albeau de-a lungul lor în anotimpurile ploioase şi pe care noi, copiii, ne întreceam să le culegem.

Casa noastră era aşezată cu fața la drumul de țară ce lega comunele una de alta, nu departe de marginea satului, care se ridica la vreo patru, cinci sute de metri mai încolo, pe un deluşor ce începea chiar de la şanțul împrejmuitor din fundul grădinii noastre.

Parcă o văd şi astăzi înaintea ochilor... Albă, cu pridvor de lemn lucrat cu găuri şi cu stîlpii tot de lemn, fasonați, despărțită de drumul de țară doar prin curtea împrejmuită cu un şanț adînc, pe al cărui dîmb creştea gard viu. În fața pridvorului, în brazde rotunde sau lunguiețe,

înfloreau pe rînd petunii și gura-leului, rozete și ochiul-boului, călțunași sau dalii, mîndri trandafiri, flori pe care mama le cultiva și le îngrijea cu pasiune.

De atunci, din anii fragezi ai copilăriei, de la mama, pe care o adoram, a rămas trainică în sufletul meu dragostea de natură și de flori.

Tot ea m-a învățat, de cînd eram mică, să-mi fac în fiecare seară bilanțul și să judec singură dacă am făcut bine sau rău ceea ce am făcut în acea zi. Poate de aceea am rămas toată viața cu un spirit autocritic ascuțit, adesea mult prea dezvoltat, mergînd uneori pînă la suferință. Căci veșnic sînt nemulțumită de mine și mi se pare că aș fi putut face mai bine ceea ce am făcut.

Casa noastră avea doar două camere, cu cîte două ferestre la drum, așezate de-a dreapta și de-a stînga unui antreu, în fundul căruia era cămara. Dar locul nostru favorit, bucuria copilăriei noastre — mai ales în zilele de iarnă — era „bordeiul". De la pridvorul din fața casei, o potecă făcută din scîndură groasă ducea la așa-zisul bordei. El avea o săliță din care în stînga intrai într-o cămară iar în dreapta coborai pe o scară într-o încăpere pe trei sferturi îngropată sub pămînt, doar cu două ferestruici mici. Aci era bucătăria, cu cuptorul mare, cu ceaunul pentru mămăligă, cu o vatră cu pirostrii pentru gătit și alte dichisuri culinare, ce ne pasionau.

Bordeiul era împărăția Mariței — Marița bătrîna, spre deosebire de altă Mariță, tînără — ce se pricepea grozav să frigă pui unși cu mujdei de usturoi și să facă plăcinte, piroști, minciunele și dulcețuri de sezon, de trandafiri, caise verzi sau peltea de gutui. Marița bătrîna o ajuta pe mama să pună cloștile pe ouă și să le păzească în clipa cînd ies puișorii, să îngrijească de puii de curcă, atît de gingași, și să aibă în pază bibilicile gri împestrițate cu alb, ce făceau podoaba curții. Marița bătrîna ne spunea povești, în iernile grele, cînd fugeam pînă la bordei, pe poteca de scînduri, cu o pătură în cap și ne aciuiam pe lîngă cuptorul înfierbîntat, din care se răspîndea mirosul plăcut de pîine coaptă sau aburii de mămăliguță pripită. Marița bătrîna ne asigura solemn, că, de vom fi

foarte cuminţi, mîine vom găsi după icoana din odaia ei cîte o bomboană „de cea bună", iar a doua zi ne lua de mînă şi ne ducea lîngă icoana aceea mare, pe marginea căreia stătea cîte o bomboană pentru fiecare dintre noi copiii. Tot ei îi datorez însă şi prima decepţie sfîşietoare a vieţii mele. Căci într-o zi am aflat că Mariţa bătrîna primea aceste bomboane de la mama şi le punea la icoană cu mîna ei. Asta m-a tulburat pînă în adîncul sufletului şi mi-a zdruncinat încrederea în sinceritatea Mariţei, pe ale cărei afirmaţii nu mai puteam pune temei şi faţă de care am rămas cu o îndoială în suflet. Nu îndrăzneam să i-o mărturisesc dar simţeam, ca o strîngere de inimă, jena pentru dezamăgirea ce-mi pricinuise...

Da, eram un copil foarte impresionabil, în ochii căruia lucrurile luau o proporţie nefirească, exagerată, ce mă zdruncina adînc.

Mi-aduc aminte că, pe vremea cînd aveam vreo patru-cinci ani, a trecut prin sat o şatră de ţigani ursari, care s-a aşezat într-o vale de lîngă sat, la un loc numit Puţurile lui Mihalcea. Într-o zi, ţiganii au trecut pe lîngă casa noastră şi, văzînd în curte copii, au vrut să ne facă plăcere şi s-au apropiat cu urşii lor, cu gînd să-i joace pentru noi. Dar noi nu mai văzusem niciodată urşi vii şi, speriaţi, am fugit cu toţii care încotro. Fratele şi sora mea s-au refugiat în casă, în braţele mamei, care a fost foarte mirată să vadă că numai eu, cea mai mică, nu eram nicăieri. Şi pune-te pe căutat, în curte, în grădină, pe drum. Dar cum dispărusem fără urmă şi nu dădeam nici un semn de viaţă, panica a început să pună stăpînire pe toţi ai casei care, nemaiştiind ce să facă, s-au apucat chiar să golească de apă puţul din curte, de teamă să nu fi căzut în el, vrînd să mă feresc de urşii care mă speriaseră.

Către seară, însă, un sătean cunoscut de la celălalt capăt al satului sosi cu mine în braţe, cu rochia toată ruptă, cu picioarele şi mîinile zgîriate de spini şi mărăcini. Ce se întîmplase ? Mă speriasem atît de tare văzînd namilele păroase ce veneau spre noi, şi bieţii urşi luaseră în ochii mei asemenea proporţii încît, înnebunită de spaimă,

o rupsesem la fugă fără să mă gîndesc la nimic. Trecusem printre spinii gardului viu ce înconjura curtea și fugisem, strigînd „ursu! ursu!", pînă la celălalt capăt al satului, unde săteanul, care mă cunoștea, văzîndu-mă cum clănțăneam din dinți și tremuram toată de cumplita întîmplare, m-a stropit bine cu apă ca să-mi viu în fire, m-a liniștit încetișor și apoi m-a culcat. Bineînțeles, foarte curînd am adormit buștean. Și omul s-a gîndit, pe drept cuvînt, că e mai bine să mă lase să mă odihnesc, spre a-mi reveni cu totul, înainte de a mă readuce la ai mei.

Noroc că, pînă am sosit, nu izbutiseră să sece tot puțul!...

„Vocaţie"...

Eram în clasele primare, la Brăila — oraşul drag al copilăriei mele — cînd am văzut prima piesă de teatru. Venise în turneu trupa actorului Popescu, tatăl lui Achille Popescu, să joace o piesă fără nici o valoare, dar al cărei titlu evoca epoca eroică a teatrului nostru: *Păunaşul codrilor*.

Invăluită în căldura molcomă a sălii, legănată de murmurul ce venea de pe scenă, unde nişte inşi vorbeau de lucruri ce mi se păreau străine, am adormit pe la jumătatea primului act. Dar m-am trezit brusc atunci cînd, nu ştiu nici azi de ce, au început să tragă cu puşca pe scenă. Şi din clipa aceea am participat foarte atentă la acţiune. A doua zi, nu-mi mai tăcea gura povestind, foarte impresionată, toate minunăţiile pe care le văzusem! N-aş putea afirma că acest prim contact cu teatrul a fost hotărîtor pentru viitoarea mea „vocaţie" dramatică... Mi-aduc însă aminte că părinţii m-au dus şi mai tîrziu, deseori, la spectacolele date în oraşul nostru de mulţi actori mari ai vremii.

Vocaţie!... Mă-ntreb acum, privind în trecut, am avut eu oare „vocaţie teatrală"?

Dacă vocaţia este un complex de aptitudini înnăscute, de care eşti conştient de timpuriu, în care crezi cu putere şi care se cristalizează într-o forţă misterioasă, ce rupe orice zăgazuri şi înfrînge orice oprelişti întru realizarea şi desăvîrşirea ei, atunci nu, n-am avut vocaţie teatrală. Căci n-am crezut, în anii copilăriei şi primei tinereţi, că destinul meu este neapărat acela de a trăi, pe o scenă,

vieţile altora, plăsmuite de alţii, pentru bucuria altora, şi că din această întreită înstrăinare a fiinţei mele — dăruită personajului, autorului şi spectatorului — voi culege pentru sufletul meu cele mai nebănuite bucurii. Şi nici nu m-am simţit de timpuriu hotărîtă să înfrîng orice oprelişti pentru a-mi realiza un asemenea ideal...

Dacă, însă, vocaţia poate fi uneori o flacără ascunsă, pe care tu însuţi o ignori, dar pe care împrejurările nu pot s-o înăbuşe, care arde uneori mocnit sau bătută de vînturile stărilor prielnice ori neprielnice întîlnite în cale, dar care în cele din urmă răbufneşte în vîlvătaie şi cuprinde toată fiinţa ta, atunci desigur că am avut vocaţie. La început aproape că n-am înţeles-o şi ea mi s-a impus doar cu timpul, aş spune, fără voia mea. Am auzit-o afirmată întîi de alţii, în anii de studii, din ce în ce mai des, obsedant, şi totdeauna lucrul acesta mi-a dat o ciudată senzaţie de jenă, un sentiment straniu, ca de vinovăţie. Caut acum să-mi lămuresc acea stare sufletească şi îi găsesc lesne explicaţia în prejudecăţile vremii şi în educaţia austeră din şcoală, faţă de care teatrul îmi apărea ceva frivol şi aproape vinovat...

Pe vremea aceea nu exista la Brăila un liceu de stat pentru fete, aşa că, după absolvirea cursului primar, în anul 1895, am fost înscrisă ca internă la o instituţie particulară, „Şcoala secundară de fete", condusă de o asociaţie de profesori şi care purta numele întemeietorilor ei, un grec şi un italian: Penetis şi Zurmali. Materiile predate urmau programul oficial al ministerului, cu un singur adaos: pe lîngă limbile franceză şi germană se mai învăţau italiana şi greaca, probabil dintr-o obligaţie morală faţă de fondatorii donatori ai şcolii. Profesorii noştri, aleşi dintre cei mai buni de la liceul de băieţi „I. C. Massim" — unde şi noi, fetele, dădeam examenele de absolvire la fiecare sfîrşit de an — erau foarte severi şi-şi dădeau o deosebită silinţă de a obţine cu noi cele mai bune rezultate, pentru a menţine reputaţia şcolii şi implicit „vadul" ei comercial.

...Îmi apar înaintea ochilor cele două clădiri vaste ce alcătuiau şcoala, cu ziduri groase, cu înfăţişare de curţi

vechi boiereşti. Drept împrejmuire, un zid înalt, cu poartă de fier căptuşită cu tablă. Parcă văd dormitoarele însorite, cu paturi albe şi uşi împodobite cu picturi. Două curţi interioare şi o grădină umbroasă cu pomi roditori erau vaste domenii pentru recreaţiile noastre. Păstrez în minte imaginea grădinii, a pomilor înzăpeziţi de flori albe, primăvara, şi a vişinului în care mă cocoţam dimineaţa în săptăminile cînd preparam examenele. Dacă le-aş regăsi aievea, azi, mi s-ar părea probabil reduse şi meschine, dar prefer să le las în amintire aşa cum mă impresionau atunci şi cum le revăd acum, parcă le-aş citi într-un roman de atmosferă moldovenească...

Mi-a rămas vie în suflet amintirea directoarei noastre, Irina Lazaroneanu, o fiinţă rară, femeie de inimă, de o cultură aleasă, activă, energică şi plină de grijă pentru toate amănuntele, de la studiu la gospodărie, de la disciplină la lecturile noastre extraşcolare. Din toate copilăriile noastre căuta să tragă concluzii asupra aptitudinilor bune ce urmau a fi îndrumate şi valorificate, şi ştia tot atît de bine să ţină o lecţie de literatură franceză sau să ne sufle ţipirig în gît, la primele semne de amigdalită.

În liniştea aceea patriarhală, de la orele patru după amiază, cînd plecau externele acasă şi amuţeau cele patru piane ale şcolii, citeam pînă noaptea tîrziu, citeam pînă mi se împăienjeneau ochii pe slove. Studiam literatura romînă sau clasică, autorii care ne erau îngăduiţi, Molière, Racine, Voltaire, sau cărţile care ne mergeau la suflet : *Graziella, Jocelyn, Les misérables,* şi cu care ne îmbibam sufletul de romantism. Iar pe furiş devoram literatura „neoficială" : Zola, Flaubert, Maupassant, sau memoram, în umbra vişinului înflorit, versurile lui Musset...

Dar în cursul superior al liceului ne cuprinsese o adevărată epidemie de clasicism. Se trifurcase liceul : modern, real şi clasic, iar noi, cele şase eleve ale clasei mele, cu o mică nuanţă de poetic pedantism, alesesem secţia clasică. Din fericire aveam o serie de profesori eminenţi, dintre care mi-aduc mai ales aminte de profesorii mei de romînă, de greacă şi de latină.

Lecțile profesorului de romînă, Munteanu-Rîmnic, au avut darul să-mi lege sufletul de literatura noastră, pentru care am păstrat toată viața o dragoste adîncă. Tot el ne preda istoria și datorită învățăturii sale citesc azi orice carte de istorie cel puțin cu aceeași plăcere ca un roman. Și îi păstrez o amintire recunoscătoare, căci lucrul acesta mi-a folosit adesea în redarea veridică a eroinelor din istorie ce am avut de încarnat în cariera mea.

Limba greacă ne-o preda un bun profesor, Gheorghiadis, ajuns în urmă, îmi pare, profesor universitar în Grecia. Avea omul acela o voluptate să facă în clasă, cu noi, filologie comparată! Mi-aduc aminte că mă amuzau grozav aceste lecții. Desăvîrșit cunoscător al limbilor antice și orientale, profesorul se pasiona căutînd să ne arate nu numai cuvintele vechi grecești trecute în graiul nostru, dar scotocea orice cuvînt ca să-i găsească rădăcini slavone, turcești ori latinești. Cu o viteză uluitoare umplea tablă după tablă, stabilind neașteptate legături și filiațiuni între cuvinte. Dar uneori ni se părea că verva aceasta îl mîna prea departe și cînd ne spunea că țăruș vine de la țarină și se înrudește cu Țarigrad, noi completam: și țîrcovnic vine de la țîr, de unde și cuvîntul țîrîitori!... Totuși, studiam cu plăcere, cu înfrigurare, cursuri ce depășeau manualele școlare obișnuite și programul analitic al liceului.

Profesorul nostru de limba latină pregătea pe vremea aceea un doctorat sau un examen de capacitate, nu mai știu bine, și, fiindcă eram atente și pline de interes, ținea să ne împărtășească din învățătura sa împrospătată. Dar la cea dintîi nebăgare de seamă se supăra și ne ironiza: „Ce atîta savantlîc, fetelor!" Și mă întreb dacă nu avea dreptate. Eram teribile! *Tristele* și *Ponticele* lui Ovidiu le traduceam așa, de plăcere, iar *Satirele* și *Odele* lui Horațiu le știam pe dinafară și de multe ori scandam declamatoriu:

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius,

Quod non imber edax, non Aquilo impotens
*Possit diruere...**

sau ne aruncam una alteia versurile lui Virgiliu:

At regina, gravi jamdudum saucia cura
Vulnus alit venis et caeco carpitur igni

cărcia alta îi răspundea cu traducerea lui Coşbuc:

Dar pe regina de mult răzbită de văpaia iubirii,
Crunta-i durere sporind, o topesc tăinuitele-i flăcări.

E lesne de înţeles de ce, în atmosfera aceasta închisă, concentrate cu seriozitate asupra studiilor, ajunsesem să purtăm în suflete un fel de exaltare pentru învăţătură, o ambiţie de fetiţe studioase, căreia „vocaţia" mea teatrală îmi făcea impresia că-i aduce o jignire, ce-mi apăsa conştiinţa şi mă făcea să mă judec foarte aspru. Căci în mine pornirea către teatru, involuntară şi inconştientă, se ciocnea de vraja aceasta a studiilor noastre înfrigurate. Bineînţeles, rîvna pentru studii avea întîietate şi de aceea rămîneam consternată, ruşinată aproape, de pornirile mele „teatrale".

La copii, pornirile acestea încep întotdeauna cu jocul. Din joacă improvizasem, în primul an de liceu, un spectacol personal şi ad-hoc. Clasa noastră era la etajul întîi al clădirii şi în faţa ferestrei îşi întindea crengile un arţar de toată frumuseţea. Joaca mea favorită era, în fiece recreaţie, să cobor din clasă agăţîndu-mă de o cracă mai groasă care, elastică, se lăsa sub greutatea mea şi mă depunea direct în curte, unde toate colegele mele rîdeau şi aplaudau. Şi, fiindcă aplauzele stimulează, eu dădeam fuga înapoi şi repetam operaţia de cîteva ori,

* Un monument înălţat-am, decît bronzul mai trainic,
Mai falnic decît piramida, decît regeşti palate,
Nici ploaia nu-l va măcina, nici viforul năprasnic
Nu-l va putea distruge...

pînă la sfîrşitul recreaţiei. Aş putea spune că a fost primul meu spectacol şi primele aplauze pe care le-am cules...

De altfel, eram în acea vreme zburdalnică nevoie-mare şi făceam tot felul de pozne şi de glume. La o teză, turnasem pe fundul unei sticle cu gîtul lung un deget de cerneală şi, fiindcă tocul nu ajungea pînă acolo, îl legasem de coadă cu o sfoară, lăsîndu-l să plutească în adîncul sticlei de cîte ori voiam să moi peniţa în cerneală şi trăgîndu-l apoi afară. Intrigată de manevrele mele, profesoara a pornit în cele din urmă de la catedră să vadă ce se întîmplă. Uluită, m-a întrebat :

— Ce-i asta, fetiţo ?

— Călimara mea, doamnă !

— Dar de ce n-ai luat mai bine o damigeană ! exclamă ea, dezarmată de aparenta mea candoare...

Mai tîrziu, joaca aceasta s-a organizat, căci am început şi noi, ca în orice liceu de fete, să punem în scenă piese de teatru, profesorii noştri socotind pe drept cuvînt că aceasta ne va apropia cu mai mult interes de literatura pe care o învăţam la cursuri şi ne va face s-o pătrundem şi s-o iubim. Şi astfel, înainte de fiecare vacanţă organizam reprezentaţii, la care eu făceam regia, înjghebam decorul, alergam să procur costume şi, bineînţeles, jucam. Fiindcă aveam înfăţişare băieţoasă, eram specialistă în rolurile de travesti. Îmi amintesc că în clasa a doua de liceu am jucat *Sobieţki şi plăieşii*. Pe picioarele tablelor, adunate din mai multe clase, ridicasem corturi din cearşafuri, iar din catedre, puse una peste alta, formasem meterezele pe care să ne cocoţăm.

Mai tîrziu, în clasa a patra, am pus în scenă *Casta-Diva,* piesă pe atunci la modă, de Haralamb Lecca, şi care pe drept cuvînt a fost de mult uitată. Alegerea aceasta o cam alarmase pe directoarea noastră, care ne-a îngăduit-o numai cu condiţia să facă unele tăieturi în text, să mai schimbe pe ici, pe colo... în punctele esenţiale. Cenzura a fost, bineînţeles, severă la maximum şi la repetiţia generală toate scenele de dragoste şi absolut toate cuvintele amoroase dispăruseră. Este lesne de închipuit ce-a

mai rămas din piesă, pe care am jucat-o, totuşi, „cu succes", în fața întregii şcoli. Eu jucam şi aici un rol de băiat, pe nume Fănică Răducanu. Parcă mă văd îmbrăcată într-un sacou gri, împrumutat de la fratele unei colege, iar sub nas purtînd, mîndră, o mustăcioară desenată cu cărbune, cu multă meticulozitate. Pînă la urmă directoarea m-a felicitat pentru spectacol şi iar am auzit vorbindu-se de „vocația" mea teatrală...

Toate acestea nu-mi dăduseră însă nici o clipă gîndul că aş putea vreodată să fac carieră în teatru. Dacă vara, cînd eram acasă, în vacanță, spuneam familiei toate monoloagele din „repertoriul" meu şi mă amuzam să desfac toate dulapurile cu rochii vechi din tinerețea mamei, răscolind prin ele spre a da peste dantele, umbreluțe şi şaluri cu care mă costumam, drapînd pe mine stofele în fel şi chip, socoteam că aceasta este numai o joacă firească a tinereții mele.

Pasiunea mea mărturisită era literatura. „Tachinam muzele" în ascuns şi eram hotărîtă să urmez literele şi să mă fac profesoară. Cel mult dacă, uneori, mîngîiam gîndul de a fi avocată, meserie care pe acea vreme nu era prea accesibilă femeilor. Aceste două tendințe se cristalizaseră în sufletul meu în hotărîrea de a mă înscrie, după terminarea liceului, la Facultatea de litere şi la cea de drept.

Este adevărat că între timp ambițiile mele crescuseră probabil, căci m-am încumetat chiar să învăț... *Avarul*. Dar proiectul acesta nu l-am dus la capăt, nu din altă cauză decît că eram prea ocupată cu examenele de absolvire a liceului.

Ajunsesem la examenul de bacalaureat şi o seriozitate de copil bătrîn mi se aşternuse pe față. Nu mai putea fi vorba de teatru, de reprezentații sau alte isprăvi în afară de studii. Chiar şi glumele, în clipele cînd simțeam nevoia unei destinderi, deveneau... clasice. Colegei mele de bancă îi spuneam *alter ego,* sau *dimidius animi*, sau o tachinam cu citate — *pallida, sed quamvis pallida, pulchra*

tamen — la care dînsa îmi răspundea, parafrazînd : *perfida, sed quamvis perfida, cara tamen.* *

În fond, însă, viaţa de internat, severitatea zidurilor ce mă împrejmuiau, frenezia studiilor, pasiunea pentru literatură, ajunseseră să facă din sufletul meu un instrument de o prea ascuţită sensibilitate, gata să fie rănit la orice lovitură... O sălbăticiune îmbibată cu literatură, cu latineşte şi greceşte, drept avere doar cu un catechism al binelui şi răului şi gata de revoltă în faţa nedreptăţii. O făptură firavă ca o trestie, mai mult băiat decît fată la înfăţişare, dar vai ! fără ca asta să fie la modă pe atunci... Asta eram !

Examenul de bacalaureat l-am dat la comisia instituită la liceul „I. C. Massim", la secţia clasică. Preşedintele comisiei era un profesor universitar, venit de la Bucureşti, Ştefan Sihleanu. În clipa cînd m-am prezentat la examen nu ştiam că preşedintele îmi era oarecum rudă prin alianţă. De aceea nu am înţeles de ce domnul acela distrat, care stătea la mijlocul estradei, a tresărit auzindu-mi numele şi apoi s-a uitat lung la mine, în timp ce-mi susţineam dizertaţia. Aceasta constituia pe acea vreme una din probele principale ale examenului de bacalaureat. În adevăr, după ce termina toate probele scrise şi orale, candidatul îşi alegea un subiect dintr-o listă şi, după două ore de pregătire, trebuia să susţină în faţa comisiei un fel de conferinţă pe subiectul ales, o „dizertaţie".

Rîndul meu era în prima serie. La ora şase şi jumătate dimineaţa am fost încuiată în laboratorul de fizică al liceului, cu o listă de subiecte, o foaie de hîrtie şi-un creion. Din lista prezentată am ales tema *Opera politică şi literară a lui Dimitrie Cantemir,* mi-am trasat planul şi am aşteptat să se facă ora opt şi jumătate, mîncînd calmă

* *Alter ego* — un alt eu însumi ; *dimidius animi* — jumătatea inimii mele ; *pallida, sed quamvis pallida, pulchra tamen* — palidă, nespus de palidă, şi totuşi frumoasă ; *perfida, sed quamvis perfida, cara tamen* — perfidă, nespus de perfidă, şi totuşi iubită (în limba latină).



In preajma bacalaureatului...



In primul an de carieră, la Teatrul Național din Iași (1906), în piesa de debut (Străina *de Dumas*).

nişte pîine cu unt, pe care mîna prevăzătoare a mamei mi-o pusese în ghiozdan, şi examinînd curioasă maşinile şi aparatele de fizică.

Trebuia să vorbesc o oră. Eram bine dispusă şi îmi plăcea subiectul. In timp ce vorbeam, examinam cu dezinvoltură fețele onoratei comisiuni. Cred că, pe lîngă faptul că — după nume, deşi nu mă cunoştea — înțelesese că îi sînt rudă, lui Ştefan Sihleanu i-a mai atras atenția şi aplombul cu care țineam să-mi spun părerile. După terminarea dizertației, Sihleanu mi-a spus :

— Foarte bine, domnişoară, foarte bine. Şi ce facultate ai de gînd să urmezi ?

La care i-am răspuns, hotărîtă :

— Literele şi dreptul !

Dar el, foarte calm :

— De ce nu arta dramatică ?

L-am privit, mirată :

— Arta dramatică ? Nici nu m-am gîndit vreodată.

— Ai face bine să te gîndeşti.

M-am înroşit pînă în vîrful urechilor şi am crezut că rîde de mine.

Ajunsă acasă, am povestit întîmplarea. Abia atunci am aflat cine era preşedintele care, socoteam eu, mă „tachinase" cu asemenea sugestie. Părinții mi-au explicat înrudirea noastră : o soră a tatii era măritată la Bucureşti cu colonelul Lupaşcu, care luase parte la războiul din 1877, iar o vară a colonelului Lupaşcu era soția lui Ştefan Sihleanu, după cum o altă vară era soția lui Barbu Ştefănescu Delavrancea.

Cît priveşte interesul manifestat de Sihleanu pentru teatru nu era chiar atît de neaşteptat cît mi se păruse în prima clipă. In adevăr, deşi profesor la Facultatea de medicină, „Patan" Sihleanu — cum i se spunea de către prieteni şi rude — mare cunoscător de teatru şi om de cultură vastă, cumula cu disciplina lui ştiințifică şi funcția de director al Teatrului Național, unde fusese numit doi ani mai înainte. Poate că un ministru cu umor socotise că între cele două funcții nu era prea mare contradicție, de vreme ce Sihleanu era profesor de... zoologie !

În toamnă am plecat la Bucureşti şi m-am înscris, aşa cum hotărîsem, la Facultatea de litere şi filozofie, şi totodată la Facultatea de drept. Pe atunci nu erau — ca astăzi — cămine studenţeşti, nu erau nici burse, nu era nici un sprijin de nicăieri pentru studenţi. Dacă aveai parale, învăţai carte, dacă nu, munceai singur pe unde puteai, ca să te întreţii în şcoli. Fiindcă singura-mi avere era un geamantan — pe care-l căptuşisem cu jurnale, de şubred ce era — a trebuit să rezolv mai întîi problema existenţei. Pînă la urmă, am găsit locuinţă şi o posibilitate de întreţinere la un pension condus de doamna Miller-Verghi, pe strada Primăverii (astăzi strada Mendeleev), unde, în schimbul locuinţei şi mesei, urma să dau elevelor lecţii de limba romînă, istorie şi filozofie. Aveam însă nişte îngeri de eleve, şi eram foarte mulţumită de felul cum îmi organizasem viaţa, cînd iată că apare din nou neprevăzutul, sub chipul tot al lui „Patan" Sihleanu.

L-am revăzut într-o zi, cînd m-am dus în vizită la mătuşa mea Lupaşcu. Era şi el acolo şi îndată ce m-a văzut şi-a adus aminte de examenul meu de bacalaureat de la Brăila. Mi-a cerut să-i spun versuri şi am recitat un fragment din *Pygmalion* de Bengescu-Dabija. Cînd am terminat, Sihleanu mi-a spus :

— Domnişoară, am remarcat intonaţiile dumitale şi atunci cînd ţi-ai susţinut dizertaţia. Mîine este examen de admitere la Conservator. Să vii să dai examen.

Mi s-a părut din nou că rîde de mine.

— Nu pot să viu, domnule Sihleanu.

— De ce ?

Mi-am regăsit tot curajul ca să-i răspund :

— Mai întîi că actele mele sînt depuse la Facultatea de litere şi nu mai e timp să mă înscriu, iar apoi fiindcă nu vreau să mă fac actriţă...

Sihleanu a zîmbit :

— Lasă, de înscris te înscriu eu din oficiu. Cît priveşte restul, mai vorbim noi...

Şi la plecare a adăugat încă o dată :

— Să vii neapărat mîine la examen.

A doua zi, mătuşa şi cu sora mea m-au dus aproape cu

sila la Conservator. Pe drum, de-abia mă ţineam să nu plîng. Cînd am ajuns, am luat însă o hotărîre eroică şi, cu tonul unei răzbunări diabolice, le-am spus însoţitoarelor mele :

— Lasă, m-aţi adus voi aici, dar să vedeţi că o să vă fac de rîs !

Neînţelegînd ce vreau să spun, biata mătuşa-mea mă întreba :

— Ce ţi-ai pus în cap, drace ?

Dar n-a reuşit să-mi scoată nimic mai mult din gură.

Sala era plină şi examenul începuse. Mătuşa şi sora mea şi-au făcut loc cu mine pînă în faţă, ca să poată vedea Sihleanu, aflat pe estradă, că am venit. În adevăr, ne-a observat şi, după ce s-a terminat examinarea candidatului de pe scenă, a spus tare :

— Acum urmează la examen domnişoara Filotti Maria...

Şi domnişoara Filotti Maria s-a urcat pe scenă, cu inima cît un purice, roşie toată, dar însufleţită de o dîrză hotărîre de a răsturna planurile celor care ţineau să o facă actriţă fără voia ei.

Purtam pe atunci părul împletit într-o coadă groasă ce-mi atîrna pe spate — căci era prea grea s-o fac conci — şi în vîrful căreia mătuşa mea înnodase, înadins pentru acea zi solemnă, o superbă fundă. Şi atunci, în loc de a declama, cu faţa spre comisie, o bucată în versuri de un dramatism bine simţit, m-am întors cu faţa spre sală şi, însufleţită de curajul desperării, am atacat primele cuvinte din monologul lui I. A. Bassarabescu *Sîmburele,* pe care-l spuneam pe vremuri, în travesti, la liceul din Brăila.

Mă recomand I. Popescu, impiegat la gară,
Tot e C.F.R. în mine... şi ciudat să nu vă pară,
Căci pe cînd făceam armata şi eram sergent furier,
Visul meu de toată ziua era la drumul de fier.

E lesne de închipuit efectul de ilaritate pe care l-a făcut, asupra comisiei şi asupra sălii, debutul acestui monolog masculin, spus de o fată cu coada pe spate. Dacă aş fi vrut neapărat să realizez o situaţie umoristică, menită să

smulgă adeziunea comisiei, n-aş fi putut inventa ceva mai bun decît această prezentare, de care eu eram sigură că va face să se înece în ridicol încercarea de a mă dedica Thaliei.

Sihleanu mi-a spus :

— Bravo, ai fost a mai prima întîi !

Şi am fost, bineînţeles, admisă în Conservator, ba chiar cu felicitări, care mi se păreau o ironie. Cînd am coborît de pe estradă, biruitoare şi... furioasă, Marioara Ventura, care era în sală, m-a sărutat pe amîndoi obrajii, ceea ce a avut darul să mă mai consoleze.

Aşa s-a făcut că, pe lîngă calitatea, de mult hotărîtă, de studentă în litere şi în drept, m-am trezit şi studentă la Conservator. In sinea mea consideram însă aceasta ca un fel de întîmplare, un provizorat... Nu-mi închipuiam atunci că acest provizorat va dura mai bine de cincizeci de ani !

Intre Universitate și Conservator

M-am avîntat, cu o frenezie juvenilă, în noua mea existență studioasă, urmînd paralel cursurile Facultății de litere și filozofie și cele ale Conservatorului, unde am văzut curînd că teatrul se joacă altfel decît la serbările liceului.

Renunțasem la studiile de drept, căci îmi dădeam seama că nu voi avea niciodată curajul să înfrunt vijelioasele lupte din pretoriul justiției spre a fi o „apărătoare a văduvei și a orfelinului", așa cum pretindeau despre ei înșiși avocații de pe vremuri...

Predispusă frămîntărilor interioare și permanentei analize sufletești, mă atrăgeau, însă, îndeosebi cursurile de filozofie. Păstrez încă manuscrisul primei conferințe de seminar ce am lucrat la psihologie: „Despre emoțiunile estetice". Ea mi-a prilejuit amintirea de neuitat a primului contact cu biblioteca Academiei. A ! cît de intimidată am intrat, văzînd la mesele din jur, aplecați pe maldăre de cărți, figuri de tineri scriitori sau savanți care „făceau să se vorbească de ei" — Șt. O. Iosif, Ilarie Chendi, Panait Cerna, Vasile Pîrvan — care constituiau pentru studenții mai tineri pilde de talent și sîrguință și pe care îi priveam cu un fel de smerenie.

Ceea ce era însă dezagreabil la cursurile de la Universitate era faptul că... purtam coada pe spate. Căci în clipa cînd eram mai atentă la explicațiile profesorilor, mă trezeam brusc trasă de la spate de acest apendice nenorocit, fără să am curajul să mă întorc și să protestez,

spre a nu tulbura atmosfera academică. La început am încercat să mă salvez aşezîndu-mă în banca întîi, sau chiar în scaunele ce se puneau uneori în faţa băncilor. Aci, pe lîngă avantajul de a nu pierde un cuvînt din prelegere, aveam şi pe acela de a fi atît de aproape de profesor încît puteam spera că duşmanii cozilor mele se vor jena să intre în acţiune. Vai, avantajul era foarte relativ, aşa că pînă la urmă a trebuit să găsesc altă soluţie şi, în loc de coadă, mi-am pieptănat părul în formă de coc. Din cauza asta am rămas purtînd un coc la spate tot restul vieţii mele...

Trăiam astfel între două lumi, cea a Universităţii şi cea a Conservatorului. Lucram mult şi aici şi urmam cursurile cu un sentiment de bucurie tot mai mare. O negrăită plăcere îmi inunda sufletul la o bună realizare teatrală, dar continuam să fiu hărţuită de îndoieli, atît de mult încît cursurile Universităţii îmi dădeau parcă un sentiment de consolare, ca o satisfacţie a datoriei împlinite. De vină era mentalitatea vremii, atît de plină de prejudecăţi încît pînă şi un tînăr coleg de la Litere, student de superioară inteligenţă pentru care aveam o mare admiraţie, aflînd de ceea ce el numea „isprăvile" mele teatrale, îmi făcu mustrări amare, spunîndu-mi că din partea unei studente serioase aceasta dovedea vanitate, uşurinţă şi frivolitate. Am fost foarte mîhnită văzînd că, din acea clipă, el m-a privit cu ochi severi. Abia după ce eram de mulţi ani în teatru, avînd ocazia să-l reîntîlnesc, a recunoscut că a greşit atunci cînd m-a mustrat şi că eu am avut dreptate...

Pe vremea aceea erau la Conservator doi profesori: Aristizza Romanescu pentru fete şi Constantin Nottara pentru băieţi. Elevă a Aristizzei Romanescu, eram de fapt şi eleva lui Nottara, căci trebuia să urmărim amîndouă clasele, băieţii dînd replici fetelor şi invers. Mă gîndesc astăzi cu puţină melancolie la camarazii din acele promoţii... Cînd am intrat în Conservator, Storin şi Mihalescu erau în anul III, Constantin Tănase în anul II. In seria mea eram colegă cu Ion Manolescu, G. Ciprian,

Mişu Fotino, Marioara Făşcăşanu, Belcot, Virgolici, Florica Cocea.

Lucru paradoxal, buna şi neuitata Aristizza Romanescu era şi ea necăjită de „neseriozitatea" mea, văzînd cît de des lipsesc de la Conservator ca să mă duc la cursurile de la Litere. Ştia că urmez Universitatea şi nu mă dezaproba, dar spunea că este păcat să nu fac teatru. Dispreţuia prejudecăţile şi căuta să mă facă şi pe mine să le dispreţuiesc, să rup unul cîte unul spinii care-mi sîngerau sufletul, să mă decid a lăsa liber glasul chemărilor mele.

In primele luni vroiam să joc tot roluri de băieţi, travestiuri, cum făcusem la şcoală, şi mă miram foarte mult că profesoara nu era de acord cu mine. Este adevărat că la primele lecţii mi-a dat să învăţ pe Zanetto din *Le passant,* de François Coppée, şi pe Pierrot, roluri de travesti. Peste două luni, însă, cînd directorul Sihleanu a venit să vadă progresele clasei noastre, am auzit cuvinte hotărîtoare. Profesoara mea punea multă nădejde în mine şi se străduia să mă facă ceea ce în teatrul acelei vremi se numea *une grande coquette.* Au început să curgă bucăţile de studiu, tot mai felurite. Studiam cu o adevărată bucurie tot ce mi se da : roluri de prestanţă, de ţinută, de cochetărie, eroine din marele repertoriu. Totuşi, auzind-o pe Aristizza Romanescu cît de hotărît şi de precis vorbea despre viitoarea mea carieră teatrală, aveam uneori impresia că vorbeşte despre altcineva, nu despre mine.

Sfaturile profesoarei m-au influenţat, însă, foarte mult. Aristizza Romanescu avea fericitul obicei să te lase să găseşti singură intonaţia, spre a fi convinsă şi sinceră. Ea dădea numai explicaţii asupra situaţiilor şi sentimentelor, numai cîteva îndrumări, fără însă a zice dînsa rolul şi a te obliga să repeţi după ea. Şi avea dreptate. E un procedeu nefast să spui elevului : „Zi ca mine". Acesta trebuie să fie ultimul mijloc didactic, pe care un profesor să-l întrebuinţeze numai în cazuri... desperate.

M-am deprins aşadar să mă străduiesc singură pentru a găsi cea mai bună formă artistică. Ochiul viu, luminos, pătrunzător al Aristizzei urmărea scrutător tot ce realizam

pe scenă, iar cînd îi simţeam privirea aprobatoare şi vedeam un surîs de mulţumire în colţul gurii sale, atunci trăiam clipa cea mai fericită. Mă chema apoi aproape de ea, îmi indica în şoaptă pasajele de subliniat, accentele pe care trebuia să le pun, şi totdeauna îşi sfîrşea preţioasa învăţătură cu o frază caldă de încurajare. O iubeam nesfîrşit de mult şi o admiram profund.

Lucram intens, cel puţin două-trei ore de studii pe zi numai pentru Conservator. Lecturi din criticile pieselor ce interpretam, istorie cînd era vreun personaj istoric de redat, şi multe exerciţii cu glas tare. La pensionul unde locuiam acestea constituiau însă o problemă grea şi trebuia adesea să mă ascund ca un răufăcător, spre a-mi studia bucăţile. Mi-aduc aminte că, o dată, în preajma examenului, mă refugiasem în podul casei. Acolo, alături de boccelele cu haine şi paltoane ale elevelor, puse la naftalină, într-o căldură înăbuşitoare, printre păianjeni care se coborau pe obrazul meu înăduşit ca al unui ocnaş pus la galeră, repetam ceasuri întregi, cu glas tare, bucăţile pe care le aveam de studiat. O dată, nemaiputînd suporta atmosfera, am deschis geamul de la „cucuvea", să mai respir. M-am simţit mai bine şi am început din nou plînsetele şi vaietele sfîşietoare ale Fedrei. La un moment dat, însă, aud zgomot mare în curte şi voci care strigau : „Din pod se aude, în pod căutaţi !"... Am scos capul pe fereastră şi am văzut în curtea vecină pe toţi ai casei adunaţi şi privind cu îngrijorare către pod. Pasămite, bieţii oameni, nedeprinşi cu aşa ceva, credeau că s-a întîmplat vreo crimă...

Intr-o zi, spre sfîrşitul anului întîi, Aristizza Romanescu m-a oprit la ieşirea de la curs, rugîndu-mă s-o întovărăşesc pînă acasă, sub pretextul de a o ajuta să-şi ducă geanta. Cînd am ajuns, m-a poftit înăuntru şi, pe cînd îşi scotea pălăria, m-a întrebat brusc :

— Ascultă, Myriam (aşa îmi spunea dînsa pe atunci), tu ştii ce bucurii îţi poate dărui scena ?

Am privit-o mirată şi am murmurat :

— Nu, doamnă Romanescu, dar dumneavoastră ştiţi...

— Da, Myriam. Şi ai să ştii şi tu... Ai să cunoşti succesul pe scenă. Ai să simţi cum sala întreagă stă aninată de buzele tale, trăieşte, rîde, plînge şi vibrează o dată cu tine. Ai să simţi fiinţa aceea unică pe care *tu* ai creat-o, în întunericul sălii, căreia *tu* i-ai dat un singur suflet, sufletul tău, dăruit personajului, şi care a izbutit să contopească acele sute de suflete într-o singură simţire... Iţi dai oare seama de puterea aceasta magică a artistului, de frumuseţea clipei cînd simţi că harul tău a înălţat întreaga sală deasupra vieţii, într-o regiune mai nobilă şi mai curată, unde tu oficiezi ritualul artei? Cred că nu există pe lume satisfacţie mai mare, mai deplină! Ai s-o cunoşti şi tu, dar pentru asta trebuie să munceşti, să munceşti mult, cu seriozitate, şi să crezi în tine şi în arta ta!...

Am plecat acasă cu sufletul copleşit de un sentiment nemaicunoscut, uluită de cuvintele profesoarei mele, care îmi răsunau în conştiinţă neîncetat. Cînd a venit sora mea acasă m-a găsit culcată pe pat, plîngînd cu capul în pernă. M-a întrebat ce am şi, printre hohote de plîns, i-am spus:

— Nu mai pot, Eugenio! Mă chinuieşte doamna Romanescu!

— Dar ce-ţi face?

— Uite aşa, îmi ia sufletul şi mi-l frămîntă de nu mai ştiu ce e cu mine...

Dar în mintea mea începeam să-mi dau seama că acest „chin" era un gînd adînc al maestrei mele. Ea mă punea cu hotărîre în faţa viitorului, spre a mă obliga să-mi aleg drumul, conştientă şi de greutatea şi de frumuseţea profesiunii actoriceşti, dar în aşa fel încît să-mi dau seama că, o dată drumul ales, trebuia să merg pe el cu hotărîre şi cu orice sacrificii, fără jumătăţi de măsură.

Urmărindu-şi, desigur, acest gînd, Aristizza Romanescu mi-a propus, la sfîrşitul primului an de studii, în vara anului 1904, să joc cu ea într-o serie de spectacole pe care vroia să le dea în turneu. Era o mare cinste pentru mine, abia o ucenică, să debutez pe scenă alături de maestra mea iubită. Dar mai era şi un mare prilej de

bucurie şi de învăţătură, căci pînă atunci nu avusesem niciodată ocazia s-o văd jucînd pe scenă pe Aristizza, care se retrăsese din Teatrul Naţional la începutul anului 1903, pe cînd eram încă elevă la liceul din Brăila.

In acest turneu, care a constituit propriu-zis debutul meu pe scenă, am jucat pe Silvia din *Suprema forţă* şi rolul Giocondei din *Gioconda* lui D'Annunzio. Aristizza Romanescu era Sylvia Settala, iar pe Sirenetta o juca Florica Cocea, colega mea de Conservator, soră mai mare a Alicei Cocea şi a lui N. D. Cocea. Drama lui D'Annunzio era declamatorie şi retorică, în lirismul ei dezlănţuit, iar piesa lui Lecca nu era decît o încercare de a adapta şabloanele dramei de salon pariziene la psihologia societăţii burgheze romîneşti din acea vreme. Dar juca în ele profesoara mea, o vedeam jucînd pentru prima oară şi eram alături de ea, pe scenă. Ii puteam urmări fiecare detaliu, fiecare intonaţie, fiecare nuanţă ! Ce admirabile lecţii de teatru au fost pentru mine acele spectacole şi cum îmi răsună şi azi în auz glasul minunat, intonaţiile melodioase ale Aristizzei...

De la Craiova, unde am jucat la Teatrul Naţional, urma să jucăm la Naţionalul din Iaşi. Pe drum am aflat, însă, că ne vom opri să jucăm şi la Brăila, care era, ca şi Galaţii, unul din „oraşele de turneu" cele mai bune din ţară. Pentru mine aceasta era o mare surpriză şi o mare problemă : însemna că tata o să dea ochii cu mine... pe scenă. Imi puneam tot felul de întrebări asupra felului cum va reacţiona văzînd că încep să iau în serios noua mea meserie, pe care şi el o considerase pînă atunci o glumă. De data asta, însă, nu mai era glumă. Afişe cu numele fiicei lui erau pe toate zidurile Brăilei. Ce va zice ? Se va lăsa oare condus de prejudecăţile vremii, care continuau să facă din meseria actoricească o îndeletnicire compromiţătoare ? Pe măsură ce trenul se apropia de Brăila mă treceau fiorii şi mă podidea plînsul.

Cînd am ajuns în gară, Aristizza Romanescu a ieşit la uşa vagonului, iar eu mă ascundeam în spatele ei, ca să fiu văzută cît mai tîrziu. M-a întrebat în şoaptă :

— Care e tatăl tău ?

I-am indicat locul unde se afla un domn înalt, cu o mustață lungă, care părea de fapt tot atît de încurcat ca și noi. Aristizza Romanescu a coborît, cu mine în fustele ei, și s-a dus glonț la tata:

— Domnule Filotti, te felicit pentru fata dumitale, pentru Myriam. Îmi pare bine că îți pot spune cît mă bucur de ea.

Tata s-a uitat lung la dînsa și la mine. Îmi dădeam seama că nu știa ce să spună:

— Vorbiți de Maria, care, după cîte văd că scrie pe afișe, o să joace cu dumneavoastră?

— Da, de ea. E o fată de talent și o să facă sigur carieră.

— Doamnă Romanescu, am atîta admirație pentru dumneavoastră încît sînt convins că ceea ce spuneți trebuie să fie adevărat.

— Atunci, sper că nu mai ai nimic împotrivă să facă teatru?

Tata a mai ezitat o clipă și apoi a spus:

— Doamnă Romanescu, v-o încredințez. O să faceți cum credeți că e bine.

Și în felul acesta Aristizza a înfrînt și umbra de rezistență pe care prejudecățile vremii ar mai fi putut s-o strecoare în sufletul tatii, un spirit de altfel de loc retrograd. Ceea ce n-a împiedicat însă unele rude mai îndepărtate să-mi trimită vorbă că ar fi mai bine... să-mi schimb numele. Se temeau să nu le fac de rușine dar, amabile și diplomate, invocau motivul că numele e lipsit de sonoritate și valoare teatrală. Înciudată, le-am răspuns cu obrăznicie că nu-l schimb, tocmai pentru a-i da valoare și răsunet...

Din clipa aceea teatrul m-a prins în mrejele lui tot mai mult. În 1905 am făcut un alt turneu, cu Petre Sturdza — jucînd în piesa lui Giacosa, *Ca frunzele* — și apoi unul cu Petre Liciu. În felul acesta contactul meu cu scena devenise tot mai frecvent. Exemplul acestor mari artiști, lecțiile vii pe care le luam jucînd alături de ei,

mă influențau puternic și ceea ce fusese la început o glumă, un provizorat, îmi intra cu încetul în sînge.

Simțeam sufletul meu ca o vioară înstrunită, gata să cînte toate imnurile vieții în nenumăratele pasiuni ce aveam de redat pe scenă. Căutam să mă adap la toate sursele ce îmi veneau la îndemînă. Mă duceam la teatru ori de cîte ori aveam posibilitatea și urmăream cu încordare jocul marilor mei înaintași, căutînd să pătrund astfel tainele artei teatrale.

În fruntea primei noastre instituții de teatru venise Alexandru Davila. Era epoca renașterii teatrului romînesc. Am asistat atunci la admirabile reprezentații, ca: *Stingerea, Institutorii, Avarul, Nevestele vesele din Windsor,* cu distribuții în care figurau toți protagoniștii Teatrului Național, actori consacrați, din pleiada celor mai în vîrstă, alături de tinerii pe care Davila a pus un deosebit accent și a căror carieră a încurajat-o în cursul directoratului său. Nottara, Brezeanu, Toneanu, Liciu, Demetriade, Livescu, Iancu Petrescu, Petre Sturdza, Soreanu, Tony Bulandra, Titi Gheorghiu, Constanța Demetriade, Lucia Sturdza, Marioara Voiculescu alcătuiau distribuțiile din repertoriul lui Davila, în care chiar rolurile mici, de cîteva cuvinte, erau jucate de „ași", ce dovedeau că pentru un actor mare nu există rol mic.

De la prima reprezentație ce văzusem la Teatrul Național, îndată după ce debarcasem în București, proaspăt sosită din provincie, și care fusese *Ocolul pămîntului în 80 de zile,* pînă la punerea în scenă modernizată a lui Davila, cu decoruri armate, cu tavane de care se agățau lustruri, cu uși de lemn ce se deschideau cu zgomot și se închideau cu cheie, era, în atît de scurt timp, un pas înainte enorm și de necrezut.

Multe celebrități mondiale, plecate în turneu, se opreau la București, în trecerea spre Rusia sau spre Constantinopol. Din primii ani de Conservator am văzut astfel, în diferite cicluri de reprezentații, pe Ermete Novelli și pe Zaconni, pe Suzanne Desprès și pe Réjane. Sarah Bernhardt — pe care am văzut-o jucînd la Teatrul Liric *L'Aiglon* și *Dama cu camelii* — m-a impresionat profund

cu jocul ei bogat, generos, plin de *trouvailles*-uri, cu glasul său muzical și captivant de sirenă, cu accentele sfîșietoare, inimitabile din *Dama cu camelii,* dar și mai mult m-a cucerit jocul spiritual al Réjanei, de o atît de desăvîrșită naturalețe și sinceritate.

În vremea aceea Aristizza Romanescu, fiind suferindă, a luat un concediu mai lung, în timpul căruia am avut prilejul să fiu și eleva lui Petre Liciu, care-i ținea locul.

Liciu avea, în adevăr, geniul teatrului, o putere și o perseverență în muncă excepționale, o voință și o disciplină de fier, pe care și-o aplica și lui, și altora. Trebuia să-l asculți orbește, căci, pe cît de bun, blînd și generos știa să fie în afară de scenă, pe atît de exigent se arăta pentru tot ce era teatru. Nu trecea nimic cu vederea și nu admitea „să-ți bați joc de meserie".

Mi-aduc aminte că m-a luat o dată să joc cîteva reprezentații în provincie. Juca numai comedii, farse mai bine zis, pe care le găseam puerile, neverosimile, și din care nu-mi mai amintesc nici conținutul, nici titlul. Dar publicul petrecea de minune și Liciu avea în ele creații extraordinare, căci geniul său însuflețea un text oricît de slab.

Jucam la Tîrgoviște. În distribuție, numai colegi și colege de la Conservator. Trebuia să facem o repetiție în cursul dimineții. Eram toți pe scenă și deodată, nu știu din ce motiv, ne-a umflat pe toți rîsul. Liciu, indignat, fără să zică un cuvînt, a ieșit din scenă și s-a dus pe culoarul sălii de teatru, unde era un geamlîc lung cît ținea încăperea și, cu pumnul strîns, a lovit pe rînd în toate geamurile, continuînd, cu mîna rănită și însîngerată, să le spargă pînă la unul. Era exteriorizarea spontană a revoltei lui împotriva a ceea ce socotea el că fusese din partea noastră o lipsă de conștiinciozitate artistică. A trebuit să meargă în grabă la o farmacie, să se panseze. Apoi, răcorit, văzînd că nu mai știam cu ce cuvinte să ne scuzăm, ne-a invitat la o plimbare cu trăsura, spre păduricile de pe malul Dîmboviței...

Aşa era Liciu. Puteai să nu-l asculţi? Puteai oare să-l superi? Puteai să nu-ţi faci datoria şi să nu-l ai de exemplu?

Cînd am absolvit anul al doilea de Conservator, Aristizza Romanescu, care nu mai avea de ce să se plîngă de „neseriozitatea" mea, mi-a dat o fotografie a ei, pe care o păstrez şi azi cu sfinţenie, şi pe care a scris: „Elevei mele iubite, Maria Filotti. Curagiu şi înainte! Aristizza Romanescu, 29 mai 1905."

Poate că de data aceasta profesoara mea nu se gîndea la curajul necesar ca să mă hotărăsc a deveni actriţă — căci probabil socotea bătălia cîştigată — cît la curajul de care ştia că are nevoie un actor în tot cursul carierei lui...

Şi cîtă dreptate avea!

Cred că în epoca aceea am ales definitiv teatrul...

Astfel am ajuns la ultimul an de Conservator, anul 1905—1906. Am dat examenul de absolvire cu *Fedra.* Eram departe de travestiurile pentru care mă crezusem indicată. In evoluţia aceasta de repertoriu se oglindea toată adîncirea pe care profesoara mea izbutise să o realizeze în aceşti trei ani. Şi bucuria ei, încrederea de care îmi dădea dovadă, făceau şi mai mare elanul meu.

Cam în primăvară, la îndemnul Aristizzei, am acceptat propunerea pe care mi-o făcuse scriitorul Haralamb Lecca, ce fusese numit director la Teatrul Naţional din Iaşi, şi am semnat un contract pentru o stagiune la acel teatru, începînd de la 1 septembrie 1906. Era pentru mine un mare impediment faptul că trebuia, din cauza aceasta, să mă mut şi cu ultimul an de studii la Facultatea de litere din Iaşi. Dar mirajul rolurilor ce trebuia să joc, un întreg repertoriu la îndemînă fără să fac ani de stagiu, precum şi perspectiva salariului — ce mi se părea formidabil — de 180 de lei pe lună, toate acestea îmi surîdeau peste măsură...

Pentru examenul de absolvire am pregătit şi cu maestrul Nottara piesa *Fraţii* — în care dam replica unor co-

legi ce-şi treceau examenul — şi piesa *Fîntîna Blanduziei,* care se juca, pentru producţia de absolvire a promoţiei 1906, de elevii din ultimii ani de la clasele celor doi profesori, împreună. Ion Manolescu juca pe Horaţiu, admirabilul comic care a fost Belcot juca pe Zoil, Florica Cocea era Getta, Vîrgolici era Gallus, iar eu jucam pe Neera.

Îmi aduc aminte că la început nu voisem să joc rolul. Faptul l-a contrariat pe maestrul Nottara, care mi-a spus părinteşte :

— Ai s-o joci pe Neera, Mițo, şi ai s-o joci mulţi ani şi la Teatrul Naţional ; nu te lepăda de ea, că faci păcat !

Cîtă dreptate a avut meşterul ! Am jucat acest rol pe scena Teatrului Naţional douăzeci de ani în şir, de cîte ori s-a reluat piesa, alături de maestrul meu, de acest inimitabil partener, întotdeauna cu aceeaşi emoţie caldă şi duioasă la amintirea vorbelor sale pline de tîlc. Ele îmi dovedeau ce bine ştia să pătrundă şi să valorifice acest incomparabil pedagog posibilităţile fiecărui debutant pe care îl plămădea pentru marele drum al scenei...

Mai dădusem deseori replica la clasa maestrului Nottara şi în ceilalţi ani, şi astfel m-am putut bucura de timpuriu de învăţătura sa nepreţuită.

Erudit în tehnica şi istoria artei teatrale, înzestrat cu o bunăvoinţă şi o răbdare uimitoare, el se ocupa de fiecare elev în parte cu migala unui ceasornicar. Începea de la cele mai elementare studii ale pronunţării corecte a cuvintelor, a vorbirii şi a frazării clare, pentru care avea caiete speciale cu diferite exerciţii. El a reuşit să corecteze pelticia multor elevi, care au ajuns mai tîrziu mari actori, şi pe mulţi i-a dezbărat de vorbirea guturală. Urmau apoi studii pentru exprimarea lămurită a frazei, căreia trebuia să-i imprimi accentul necesar spre a reflecta sentimentul şi ideea cuprinse în ea, şi s-o însoţeşti cu atitudinea şi cu mişcarea adecvată cuvîntului, în aşa fel ca expresia glasului, a feţei şi a gestului să dea imaginea completă şi reală a personajului interpretat. Prin discuţii amănunţite se adîncea apoi caracterul

personajului şi se lămurea acţiunea lui în piesă, în raport cu celelalte personaje. Iar analiza epocii şi a ambianţei în care ele evoluau urmărea să precizeze stilul de joc cuvenit, spre a ajunge la o interpretare cît mai realistă şi a obţine un ansamblu desăvîrşit şi armonios. Trebuia să fii cu totul lipsit de posibilităţi artistice sau un caracter prea recalcitrant ca să nu asimilezi nimic din toate cîte le explica, cu atîta ştiinţă de teatru, cu neauzită perseverenţă şi răbdare, silindu-te să repeţi de zeci de ori în căutarea tonului just şi dîndu-ţi detalii preţioase, minuţioase, ce făceau dintr-un rol o bijuterie lucrată în filigran.

In piesa *Fraţii* dam replica unor colegi care interpretau rolurile a doi fraţi ce se îndrăgostesc de aceeaşi femeie: o fiinţă frivolă şi orgolioasă, o cochetă ce se distra încercîndu-şi puterea de seducţiune fără alt scop decît triumful vanităţii ei. Rezultatul acestui joc, de un inconştient rafinament, era drama care se dezlănţuia între cei doi fraţi în urma trecerii acestei fiinţe egoiste şi crude printre ei. Era de fapt o melodramă, ce constituia un exemplu elocvent al repertoriului epocii şi pe care mi-era greu s-o înţeleg.

Spre a-mi lămuri caracterul acestui personaj — ce întrebuinţa ca arme de seducţiune rînd pe rînd frumuseţea şi graţia dar şi blîndeţea, duioşia, drăgălăşenia perfidă, naivitatea prefăcută, alături de atitudini dominatoare, mîndre şi neînduplecate, împletite cu surîsuri de satisfacţie diabolică atunci cînd îşi vedea victimele, înnebunite, încăierîndu-se între ele — l-am întrebat pe maestrul Nottara:

— Maestre, ce fel de făptură e femeia asta, care duce pe cei doi fraţi pînă în pragul crimei, apoi pleacă cu surîsul triumfător pe buze, fără a mai privi înapoi?

Citeam în ochii profesorului meu o mie de gînduri. Dar mi-a spus numai:

— Ce fel de făptură? E... o femeie... şi atît! Şi după un timp a adăugat: Priveşte viaţa, Mito, cercetează întîmplările vieţii, vei învăţa tot atît de mult ca şi din cărţile tale de la Universitate. Citeşte în viaţă ca într-o

carte, căci tot ce jucăm pe scenă e numai viață. Viața pe care trebuie s-o trăiești pe scenă, așa, reală, cum ai văzut-o zilnic, cu întîmplările, cu bucuriile și durerile ei. Totul este să înțelegi sufletele personajelor și felul cum vor reacționa ele în vîltoarea vieții, să le conturezi potrivit sufletului lor, să te transpui în ele și să le exteriorizezi reacțiile într-o trăire reală și sinceră.

Îmi rămăsese în minte acea frază : „e o femeie și atît". Mi-am dat toată silința să fiu cît mai „feminină", cum spunea meșterul, căci nu aveam obișnuința rolurilor de cochetă, iar meșterul a migălit mult și amănunțit la această piesă.

Examenul l-am dat pe scena Teatrului Național, unde pășeam pentru prima oară. Alexandru Davila, ca director al Teatrului Național, era și președintele comisiei. La ultima ridicare de cortină l-am văzut pe Davila aplaudînd în picioare. Apoi mi-a trimis vorbă prin șeful său de cabinet, Vasile Enescu, directorul de scenă de mai tîrziu, să mă prezint a doua zi la el.

— Probabil pentru angajament... mi-a șoptit Enescu.

În adevăr, cînd m-am prezentat a doua zi, Davila mi-a spus că vrea să mă angajeze la Național. I-am mulțumit, încîntată, dar i-am spus, cu naivitate, că e o mică încurcătură : am apucat să semnez mai înainte pentru Teatrul Național din Iași. Auzind asta, Davila s-a supărat foc și m-a trimis imediat să încerc să reziliez contractul.

Am dat fuga la Haralamb Lecca și i-am explicat situația, implorîndu-l să-mi rezilieze angajamentul și să nu pună piedici în calea viitorului meu. Lecca a surîs și a scos din sertar contractul. L-a desfăcut și mi-a arătat ultimul paragraf, în care se prevedeau daunele ce urma să le plătesc în caz de nerespectare. Suma era lăsată în alb dar, în fața mea, el a completat-o cu cifra de 10.000 de lei, ceva fantastic pentru acea vreme.

Am îngălbenit, înțelegînd că nu voia să-mi dea drumul. Dar, văzîndu-mi desperarea, Lecca a adăugat :

— Fetița mea, să știi că-ți fac cel mai mare serviciu împiedicîndu-te să mergi de pe băncile școlii de-a dreptul

la Teatrul Național. Vino la Iași, stai o stagiune, obișnuiește-te cu scena, capătă siguranță și încredere și apoi, la anul, să te duci la București stăpînă pe meseria ta. Să faci așa, și ai să recunoști că am avut dreptate !...

Mi-am dat seama de asta foarte curînd și o spun și astăzi, cu gîndul că învățătura lui de atunci e valabilă pentru toți cei grăbiți să se avînte în carieră și care cred că numai pe scenele capitalei își pot afirma talentul.

Era o zi însorită și călduță cînd am sosit la Iași. Prin îngrijirea profesoarei mele m-a găzduit la început o cunoscută și apreciată artistă, Atena Georgescu. O bătrînică bună și sfătoasă, ce juca minunat mai ales în comedie, dar și în dramă. Pentru mine a fost o prețioasă îndrumătoare și m-am lipit de sufletul ei ca de o rudă bună și apropiată.

Nu cunoșteam Iașul decît vag. Jucasem acolo două spectacole în timpul studiilor de Conservator, cu prilejul turneelor făcute cu Aristizza Romanescu. Îmi aminteam doar de peisajul unei ierni grele, cu țurțuri de gheață atîrnînd de la marginile ferestrelor și de săniile trase de un cal, din a cărui spinare ieșeau aburi cînd urca la deal.

Dar în acel septembrie 1906, luminos sub mîngîierea unui soare mai mult primăvăratic decît de toamnă, Iașul liniștit și calm te îndemna la visare și poezie. De aceea, primul meu gînd a fost să văd grădina minunată a Copoului. Am pornit pe jos, tocmai din Strada de Sus, unde locuia coana Atena, și am urcat pe strada Lăpușneanu spre Copou, privind atentă în dreapta și în stînga, căutînd să-mi întipăresc în minte imaginea acestui oraș al culturii. In fața Universității m-am oprit, ca în fața unui templu. Am stat îndelung privind clădirea impunătoare și gîndindu-mă la munca intensă ce mi se cerea în cele cîteva luni ale stagiunii ieșene.

Am mers apoi agale spre Copou, frămîntată de nădejdi și griji, împletite cu speranța și bucuria realizărilor

viitoare. Acolo, pe o bancă din grădina Copoului, evocatoare a poeziei eminesciene, am stat îndelung, ascultînd foşnetul mătăsos al frunzişului verde şi argintiu al plopilor înalţi şi zvelţi ce-şi ridicau temerar vîrfurile spre bolta albastră. Un calm nesfîrşit se ridica din boschete şi se aşternea ca o mantie liniştitoare peste sufletul meu, revărsînd în adîncul său curaj şi hotărîre. Cîntăream în minte cîte am de îndeplinit şi mă gîndeam cu grijă la timpul scurt ce ni se acorda pentru studierea unei piese. Căci fiecare spectacol nu se juca decît de două-trei ori şi de aceea premierele trebuiau să se succeadă la intervale foarte scurte, uneori la o săptămînă una de alta. Şi totuşi directorul teatrului, Haralamb Lecca, hotărîse că piesele trebuie jucate fără sufler !...

Trebuie să spun că acea scurtă direcţie a lui Lecca a fost foarte fructuoasă. El alcătuise un repertoriu ales în chip judicios şi mobilizase în distribuţii pe actorii cei mai de seamă ai scenei ieşene. Ca şi Davila, Lecca încerca să impună un fel nou de a juca teatru, mai natural. Aceasta n-a fost, însă, lucru uşor, căci i-a atras opoziţia tuturor actorilor de modă veche. Ei au recurs la tot felul de intrigi, campanii de presă şi manevre de culise odioase, pînă ce Haralamb Lecca şi-a luat lumea în cap şi, în primăvara 1907, şi-a dat demisia. Dar în cele cîteva luni ale directoratului său, el a obţinut cel puţin acest rezultat senzaţional de a face ca aparteurile să nu se mai spună cu evantaiul la gură...

Fusesem anunţată că rolul cu care voi debuta va fi ducesa de Septmonts din piesa *In lumea mare (L'Etrangère)*, de Dumas-fiul. Dar cîteva zile înainte de această premieră am jucat pe Neera din *Fîntîna Blanduziei*, într-un spectacol festiv dat cu prilejul dezvelirii bustului lui Alecsandri, în faţa Teatrului Naţional. In afară de artiştii Teatrului din Iaşi, care au jucat actul doi din *Fîntîna Blanduziei*, au mai participat la festival şi delegaţi ai Teatrelor Naţionale din Bucureşti şi Craiova. Maestrul Nottara a interpretat împreună cu Verona Cuzinsky o improvizaţie în versuri a lui Haralamb Lecca, iar Ion Anestin, de la Craiova, a spus admirabil „canţoneta" *Barbu Lăutarul*. A

fost un prilej fericit pe care l-am avut de a-l vedea pe acest mare artist.

De Neera nu duceam grijă, de vreme ce o studiasem şi o jucasem la producţia de absolvire a Conservatorului, sub direcţia maestrului Nottara. In faţa unei săli arhipline şi strălucitoare, în care toată intelectualitatea ieşeană îşi dăduse întîlnire, piesa lui Alecsandri şi întreg spectacolul festiv au avut un succes răsunător. Am jucat atunci alături de excelentul artist State Dragomir, care întruchipa pe Horaţiu, şi de marea artistă Aglaia Pruteanu, care juca pe Getta. Nu voi uita niciodată glasul Prutencei. Un glas vibrant şi răscolitor, ce te cucerea de la prima frază. Eram în admiraţie, dar sufletul meu rămînea totuşi legat de graiul fără seamăn al profesoarei mele Aristizza Romanescu, de glasul acela cald, cînd melodios, cînd impunător, ce şi-a păstrat frăgezimea şi duioşia pînă la sfîrşitul vieţii.

Desigur, sînt scumpe şi minunate amintirile debutului meu la Iaşi şi nu voi uita niciodată valoroşii parteneri ce au completat distribuţia, ridicînd spectacolul şi dîndu-i o strălucire deosebită. Nu voi uita nici pe maestrul Enrico Mezzetti, care conducea orchestra, şi care m-a convins că am destulă voce ca să mă hotărăsc să cînt în scenă versurile „Io Baccus, falā ţie, cel mai mare dintre zei...", versuri ce mai tîrziu, la Bucureşti, le-am recitat doar, acompaniată de harpă. Şi astăzi păstrez încă textul rolului şi rochia din prima piesă jucată la debutul meu de la Iaşi, *L'Etrangère,* în care tot Pruteanca juca pe Mistress Clarkson, rol pe care şi eu l-am jucat mai tîrziu, la Bucureşti.

De altfel, problema rochiilor nu era simplă atunci cînd aveai de jucat două premiere pe lună. Îmi amanetasem la croitoreasă, încă de la primele două piese, leafa pe toată stagiunea, ceea ce îmi „simplifica" viaţa, căci croitoreasa se ducea şi încasa leafa în locul meu. Din puţinul ce puteam primi de acasă plăteam chiria şi dejunul. Masa de seară o suprimasem — nu e bine să intri în scenă după ce-ai mîncat! — dar nu pentru siluetă, căci pe vremea

aceea nu era la modă genul Greta Garbo ci mai degrabă genul Mae West...

Cred că nu mi-aş fi putut aminti exact toate rolurile jucate la Iaşi, în cele cîteva luni ale stagiunii, din octombrie 1906 pînă în februarie 1907, căci nu toate mi-au dat o mulţumire. Am însă în faţă o revistă ieşeană din acel timp, *Arhiva,* „Organul Societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi", care, în numărul din ianuarie 1907, binevoia să publice o cronică în care amintea că jucasem în acel început de stagiune, în afară de rolurile de care am pomenit, şi următoarele: Berta din *Victimele legii* — de cine-o fi fost oare? — (alături de Verona şi Vlad Cuzinsky), Germaine din *Banii (Les affaires sont les affaires)* a lui Octave Mirbeau — cu Petre Liciu în Isidore Lechat — Clara Torini din *Jucătorii de cărţi,* de H. Lecca, Thomry din *Martira,* de Jean Richepin, Henriette din *Două orfeline* (alături de Aglaia Pruteanu), *Vijelia (La rafale),* de Bernstein, şi Nelly Rosier din *Stafia bărbatului* (!?). Iar cronicarul adăuga, în stilul savuros al epocii: „Şi în toate a arătat multă agerime în pătrunderea rolului, un mare talent de frazare şi nuanţare, mişcări foarte mlădioase în faţă şi în schime *(sic)* şi o destoinicie din cele mai vii în trecerea de la o stare sufletească la alta"...

Aşadar, în patru luni, opt piese noi, opt roluri mari. Nu era puţin, dar n-a fost tot. Căci marea Agatha Bîrsescu, pe atunci la apogeul triumfurilor sale memorabile, a venit să dea cîteva spectacole la Iaşi şi m-a angajat pentru un turneu în toată ţara, în cursul căruia am jucat pe Lady Milford din *Intrigă şi iubire,* de Schiller, apoi în *Magda,* de Sudermann şi în *Eva,* de Voss, un mare succes al Agathei Bîrsescu. Jucînd alături de ea mă impresiona de multe ori într-atît, că rămîneam în scenă, fără glas, literalmente mută de admiraţie. Mi-aduc aminte că, în *Eva* mi se pare, avea o frază pe care o spunea cu lacrimi în glas şi în ochi, atît de sfîşietor încît plîngeam şi noi, plîngea toată sala, şi nimeni nu observa cît de liberă era traducerea ei: „Oh, Johannes, Johannes, nu rupe aşa la inima mea"...

Astfel, la sfîrşitul lunii februarie 1907, am părăsit Iaşul. Cele şase luni petrecute acolo au zburat ca un vis. Dar

acele zile de muncă intensă, covîrşitoare, mi-au folosit nemăsurat de mult.

Intre alte amintiri — pe care le-am păstrat cu pietate din acele timpuri ale tinereţii — duceam cu mine o fotografie a poetului Mihail Codreanu, mai tîrziu el însuşi director al Teatrului Naţional din Iaşi, şi care avea să traducă atît de minunat, din teatrul lui Edmond Rostand, *Prinţesa îndepărtată* şi *Cyrano de Bergerac*. Maestru al sonetului încă de pe atunci, Mihail Codreanu, în loc de dedicaţie, a improvizat pe spatele fotografiei un sonet, în care poetul mă avertiza că în viaţa de teatru pe care o alesesem, în „lumea înşelătoare şi plină de mizerii" a culiselor pictate, va trebui de multe ori să mă plec „sub sarcina durerii".

Dar drept consolare pentru „a lumii răutate", el mă îndemna să-mi fac „luceafăr viu" din visul meu de artă, să-mi găsesc, în strădania pentru realizarea acestui vis, apărarea şi mîngîierea faţă de tot ce trebuia să-nfrunţi pe atunci pînă să-l poţi trăi aievea.

Martie 1907 !... Cu mica trupă a Agathei Bîrsescu treceam — în lungi etape — de-a lungul ţării. Cîte imagini din acest drum nu se întipăreau cu o putere zguduitoare, de neuitat, în mintea mea neştiutoare! Abia ieşisem de pe băncile şcolii, plină de dragoste pentru frumos şi de încredere în omenie, dreptate şi adevăr, şi iată că mă izbeam deodată de priveliştea groaznică a nedreptăţii sociale, în cea mai crudă înfăţişare a sa! Treceam prin regiuni în care flăcările răscoalelor ţărăneşti înroşeau cerul, unde oamenii abia îndrăzneau să vorbească, în şoapte îngrozite, despre satele rase cu tunul şi despre sutele de ţărani ucişi, unde represiunea făcea să tacă pînă şi gîndurile sub loviturile ei necruţătoare. Priveam şi ascultam toate, fără să le pot înţelege rostul şi simţeam cum se zbat în mintea mea tulburată şi nelămurită zeci de întrebări chinuitoare, cărora nu ştiam să le răspund şi care-mi năpădeau sufletul cu un val de revoltă şi de neputinţă, lăsînd în urmă-i un gust amar...

În aprilie 1907, în cursul turneului cu Agatha Bîrsescu, am fost chemată telegrafic la Bucureşti pentru semnarea contractului cu Teatrul Naţional, amînat din clipa examenului de absolvire. Bineînţeles că am zburat.

Alecu Davila m-a primit voios şi, după o morală severă pentru „exilul" meu de la Iaşi, m-a întrebat cîtă leafă am avut.

— 180 de lei pe lună.

— Ei bine, eu îţi dau 200 pe lună, micule dragă, şi un rol *épatant*. Vei debuta în *Anna Karenina,* pe care o pun în repetiţie imediat.

Eram în culmea bucuriei, mi se părea un vis, dar... nu ştiu ce s-a întîmplat apoi, ce-a intervenit ?... Fapt e că am jucat în adevăr rolul Annei Karenina, dar douăzeci şi patru de ani mai tîrziu... Căci atunci piesa nu s-a mai pus în repetiţie!

Am debutat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în seara de 29 septembrie 1907, la deschiderea stagiunii, cu rolul Vidrei din *Răzvan şi Vidra* de Hasdeu. Aristide Demetriade avea în Răzvan o creaţie memorabilă, iar numeroasa distribuţie a piesei aduna pe scenă, mai ales în rolurile de bărbaţi, aproape toate forţele artistice ale Teatrului Naţional, chiar şi rolurile episodice fiind jucate de actori de prim-plan. Unii actori erau siliţi să apară şi în cîte două roluri. Astfel, Ion Niculescu era boierul Sbierea, Iancu Petrescu juca pe cerşetorul Tănase, Vasile Toneanu era ceauşul de haiduci Răzeş, Storin juca pe Hatman, So-

teanu pe Minski, Belcot era marele vătav Başotă, tînărul Ion Manolescu juca un tîrgoveț și un ostaș, Nae Grigorescu (creatorul de mai tîrziu al Vrăjitoarei din *Inşir-te, mărgărite)* juca un alt tîrgoveț, dar juca și o iscoadă... Se înțelege lesne de ce emoții era cuprinsă debutanta din mine interpretînd, în asemenea distribuție, un rol atît de greu ca Vidra.

In cele cîteva luni ale stagiunii de la Iaşi, în ciuda eforturilor înnoitoare ale lui Haralamb Lecca și a prezenței unor mari actori — mai ales a Aglaiei Pruteanu și a lui Petre Liciu, venit de la Bucureşti — mai cunoscusem încă ceva din atmosfera vechiului teatru, în care actorii trebuiau să pregătească uneori o piesă în cîteva zile, pentru a face față nevoii de a atrage publicul la teatru cu ceva mereu nou. De aceea, stagiunea de acolo îmi folosise mai ales prin contactul frecvent cu scena, prin oarecare control al posibilităților mele, prin obișnuința cu munca grea a pregătirii unui spectacol, atît de deosebită de ceea ce cunoscusem în școală.

Dar abia acum, pe scena Naționalului din București, în mijlocul acelui minunat ansamblu, în atmosfera de pasiune artistică pe care o instaurase Alecu Davila, urmărind jocul atîtor artiști din strălucita pleiadă a marilor noștri înaintași sau pe cei tineri care, sub îndrumarea lui Davila, se afirmaseră în ultimii ani, abia acum începeam adevărata mea ucenicie.

Căci în teatru învățătura nu sfîrșește cu luarea diplomei de terminare a studiilor. Pe scîndurile scenei începe marea școală a artei teatrale; pe scîndurile scenei îți deschizi tot mai larg porțile sufletului, ale gîndirii și ale inimii, pentru zămislirea și trăirea creației artistice; pe scîndurile scenei te obișnuiești să dai teatrului viață din viața ta, dăruindu-ți munca, sufletul, cultura și adesea sănătatea pentru bucuria realizării artistice.

A doua zi, în 30 septembrie 1907, eram din nou Neera din *Fîntîna Blanduziei.* Dar de astă dată aveam fericirea să joc alături de maestrul meu, de „meșterul" Nottara. Și ce distribuție incomparabilă, în care Tony Bulandra și

Marioara Voiculescu erau perechea de îndrăgostiţi Gallus şi Getta. Ion Manolescu era Mecena, Ion Brezeanu juca pe Glutto, Ion Petrescu pe Hebro, Vasile Leonescu pe Scaur şi Belcot pe Postumus!

Cîtă amploare, cîtă măreţie şi poezie a dăruit „meşterul" acestei piese — ca interpret şi ca regizor — pe scena Teatrului Naţional. Nottara purta costumul antic ca nimeni altul. Atitudinea sa era de o plastică impecabilă, drapajul mantiei romane îl făcea să pară mai înalt, mai zvelt, iar gestul rotund, de o clasică eleganţă, căpăta o expresie statuară. Chipul său şi privirea inspirată te făceau să aştepţi cu nerăbdare şi emoţie rostirea melodioasă a versurilor, ce păreau că izvorăsc din însuşi sufletul poetului latin:

Hebe, tu, a lui Joe iubită fiică, zînă
Ce torni nectarul vieţii în cupele cereşti...

Ascultam, fascinată, cu cîte nuanţe şi cu cît cald lirism spunea versul. Era cu adevărat Horaţiu... Şi pe cînd îl contemplam, cu mintea mea îmbibată din liceu şi facultate de clasicism, mi se părea că sînt aievea la Blanduzia, că trăiesc real pe Neera, şi aşteptam să-l aud pe Horaţiu scandînd:

*O, Fons Bandusiae, splendidior vitro...**.

Cîteva luni mai tîrziu, jucam alături de el în *Ovidiu*, piesa lui Alecsandri, în care Demetriade interpreta rolul titular iar „meşterul" era Octavian August. Cînd apărea, măreţ, impunător, drapat în toga purpurie brodată cu aur, îţi sugera plastic grandoarea imperială romană şi îţi venea să-i strigi: *Ave, Caesar!* Il priveam şi mă întrebam cît studiu, cîtă cultură şi pătrundere i-au trebuit pentru a realiza nobleţea gestului, măreţia atitudinii, aspra eleganţă a personajului său.

* O, fîntînă a Bandusiei, mai limpede decît cleştarul...

Jucam pe Corina, un rol ingrat de femeie geloasă şi răzbunătoare. Nu-mi plăcea rolul şi i-o spusesem, dar maestrul mă îndemna părinteşte să-l joc... cu plăcere.

— Trebuie să lăsăm acasă sufletul nostru — îmi spunea el — şi să-l împrumutăm cu totul pe acel al făpturii pe care sîntem chemaţi să o încarnăm, oricît ar fi de străin firii noastre. Numai astfel vom trăi şi vom realiza cu sinceritate personajul...

De atunci, ani de-a rîndul, am continuat să-mi îmbogăţesc mintea din izvorul generos al ştiinţei sale teatrale. Lîngă el, fie ca regizor, fie ca partener, mi-am continuat de fapt studiile de artă teatrală în care tot el, ca profesor, mă iniţiase de pe băncile şcolii. Căci pentru cine ştia să-l privească, să-l asculte şi să-l înţeleagă, Nottara regizorul sau Nottara partenerul rămînea întotdeauna un incomparabil exemplu, un profesor, un maestru.

Luînd parte la lungile şi migăloasele sale repetiţii — în care, cu o impresionantă bunăvoinţă şi răbdare, îşi dăruia întreaga ştiinţă a meşteşugului actoricesc — analizînd prodigioasele sale realizări ca interpret sau ascultînd poveţele izvorîte din marea sa experienţă de teatru — în care împărţea adesea, cu părintească dărnicie, lecţii de adîncă etică teatrală — făceai o adevărată şcoală a teatrului. Căci maestrul Nottara ştia să-ţi impună şi să-ţi dea un învăţămînt adînc, cu orice prilej, oricît de puţin important.

Imi amintesc o întîmplare edificatoare. Jucam într-un matineu *Fîntîna Blanduziei*. Inainte de spectacol, Niţă, cabinierul său, îmi aduce un volum de versuri trimis de „meşterul", cu indicaţia că trebuie să învăţ o anumită poezie pentru programul unui festival pe care îl pregătea. Am citit sumar versurile şi, fără să spun nici un cuvînt, am trimis cartea înapoi.

La sfîrşitul spectacolului, Niţă bate iar la uşă:

— Poftiţi pînă în foaier. Vă aşteaptă dom' Nottara.

M-am prezentat, cu inima strînsă. Mă aşteptam la fulgere şi trăsnete. Dar „meşterul", cu paltonul pe el, cu pălăria pe cap, cu cartea-n mînă şi monoclul la ochi, citea. M-a privit cîteva clipe, fără să vorbească, şi în privirea

lui se citea dojană, mîhnire şi o uşoară ironie. Apoi, încet, ca un părinte decepţionat, m-a întrebat calm şi răspicat:

— Cum adică, Miţo... tu refuzi să spui versurile? S-ar putea?... Dar tu eşti acum o artistă adevărată... Tu nu poţi să refuzi... Tu trebuie să fii acum un exemplu de disciplină!...

Am îngăimat:

— Meştere, sînt prea abstracte versurile.

Atunci el avu o clipă de indignare:

— Abstracte? Ei, blestemăţie! Nu le-ai citit!... Apoi calm, părinteşte: Şezi jos, Miţo... auzi ici!... (Era expresia sa favorită, cu care-şi presăra vorbirea.)

Şi începu să citească. Părea transformat, ochii îi străluceau — cînd fulgeraţi de un avînt romantic, cînd aprinşi de o pasiune caldă şi lăuntrică sau umeziţi de o suferinţă tainică. Toată făptura sa iradia un elan tineresc. Cînd a sfîrşit, a închis cartea fără o vorbă, iar eu i-am luat-o din mînă în tăcere.

Am pornit spre ieşire, el înainte, eu după el. In stradă s-a oprit o clipă, apoi mi-a spus calm, blajin:

— Auzi ici, Miţo... cu cît urci mai sus pe treptele artei, cu atît ai mai multe îndatoriri către ea. Auzi ici, să vii mîine dimineaţă la repetiţie cu versurile ştiute, Miţo!...

Şi am venit a doua zi... cu versurile ştiute.

In stagiunea următoare am jucat, în regia lui, în piesa lui Schiller *Don Carlos*, rolul Elisabetei de Valois. Nottara juca pe regele Filip, Tony Bulandra pe Don Carlos şi Aristide Demetriade pe marchizul de Posa. Fără voia mea, poate fiindcă e vorba tot de o regină a Spaniei, nefericită şi îndrăgostită, sau fiindcă în amîndouă piesele m-a impresionat creaţia lui Nottara, fapt e că *Don Carlos* este legat în amintirea mea de *Ruy Blas*, piesa lui Hugo în care am jucat, cîţiva ani mai tîrziu, pe Dona Maria de Neubourg. Aci, Demetriade dădea lui Ruy Blas nobleţea, lirismul, simţirea adînc omenească, poezia admirabilă a jocului său, în timp ce „meşterul" era Don Salluste.

Cine l-a văzut în această piesă nu-l va putea uita niciodată. Ce autoritară simplicitate în redarea personajului şi totuşi ce nesfîrşită gamă de nuanţe! Cîtă cruzime mascată

de distincție! Cîtă perfidie, cîtă tăioasă și crudă ironie! O, gestul acela distrat în aparență dar cumplit de umilitor, cînd Don Salluste cere lui Ruy Blas, cu o dezinvoltură rece de stăpîn, să-i ridice de jos batista. Stam în culise privindu-l, la fiecare spectacol, analizînd și admirînd marea sa compoziție în Don Salluste, care se desfășura ca o dantelă bogată, în zeci de tonuri fine, de un rafinament unic. Ce subtilă analiză psihologică și cîtă pătrundere în moravurile acelor timpuri, ce neasemuite daruri de expresie erau necesare pentru a putea construi atît de bogat și adîncit figura lui Don Salluste și pentru a o reda, totuși, atît de simplu și atît de realist!

La scurtă vreme după ce jucasem în *Don Carlos* a avut loc, la 2 februarie 1909, memorabila premieră a piesei *Apus de soare*.

La conducerea teatrului, deși avusese o atît de strălucită activitate, Alexandru Davila fusese înlocuit cu profesorul Pompiliu Eliade, al cărui directorat a rămas și el înscris în istoria Teatrului Național, prin merite deosebite de cele ale lui Davila, dar la un nivel remarcabil. Una din caracteristicile sale principale a fost încurajarea efectivă și permanentă a creației dramatice originale. Cred că îndemnul lui Pompiliu Eliade a determinat și apropierea lui Delavrancea de teatru, în care a debutat cu *Apus de soare*.

Îmi amintesc și acum emoționanta lectură a acestei piese. Am intrat în foaierul teatrului cu inima palpitînd, căci reputația de mare scriitor și mare orator a lui Delavrancea ne fascina pe toți. Stam în cerc compact în jurul mesei unde luaseră loc Delavrancea, Pompiliu Eliade și cei doi mari regizori ai Teatrului Național, maestrul Nottara și Paul Gusty.

Delavrancea avea glasul cald, adînc și pregnant, vorbirea lui țîșnea parcă din străfundul sufletului. Acele repetate pauze suspensive dintre unele cuvinte, ce pentru laici erau foarte greu de înțeles, căpătau viață prin felul lui de a le spune și apăreau pline de gîndire, clocotind de trăire interioară. Pasiunea cu care tălmăcea subtextul acestei piese dăruia viață rîndurilor nescrise

și împlinea, printre cuvinte, povestea dramatică a acestui „apus de soare".

Ascultîndu-l, înțelegeai că ceea ce domina în această evocare măreață era răscolitoarea viață interioară a tuturor personajelor, de la cei mai tineri pînă la cei mai bătrîni, și că ceea ce era mai important în piesă era suflul eroic ce o străbătea. Chiar de la primul act, fetele gureșe și voioase ce cred încă în vindecarea lui Ștefan așteaptă cu înflăcărare noi fapte de izbîndă, noi povești glorioase, cu care să-și legene gîndurile în zilele lungi de harnică și migăloasă muncă înaintea gherghefului. Aceste povești glorioase țin pentru ele locul poveștilor cu feți-frumoși și zmei înaripați, și un suflu eroic tresare în inimile lor fragede atunci cînd ascultă cu caldă admirație istoria celor treizeci și șapte de bătălii încununate de izbîndă ale marelui Ștefan. Același suflu eroic ce vibrează și în inimile vitejilor care stau pururi în preajma lui Ștefan, însuflețiți și înfrățiți de același elan, împărțind cu el grijile, așteptările și izbînda. Iar în contrast puternic cu această comuniune sufletească se desprinde, și mai hîd, complotul celor trei boieri, fără suflet, vînători de chiverniseală și onoruri, ce-și merită pieirea pentru fapta lor.

Peste această omenire, în care se oglindește frămîntarea dramei, plutește măreț eroul, Ștefan cel Mare, cu zbuciumul lui interior, cînd molcom ca valurile unei mări liniștite, cînd înfiorător ca marea bîntuită de o cumplită și tragică furtună. Suflet bun și drept de părinte, el priveghează deopotrivă soarta Moldovei și pe cea a odraslelor sale, Bogdan, Rareș, Oana, în inima cărora arde ceva din suflul eroic al inimii lui Ștefan. Iar alături de ei tresare inima caldă și iubitoare a Doamnei Maria, buna soție și mamă, cu adînca ei înțelepciune, cu nețărmurita ei dragoste și cu admirabila ei demnitate.

Astfel, această minunată dramă eroică, pe care am avut atunci fericirea s-o ascultăm citită de Delavrancea, s-a revărsat în auzul nostru ca un măreț imn închinat gloriosului trecut al patriei...

Am jucat un rol mic, una dintre fete, Ilinca, dar care îmi procura o mare fericire: aceea de a asista în fiecare

seară la desfăşurarea şi trăirea rolului lui Ştefan cel Mare, una din cele mai desăvîrşite şi mai dragi creaţii ale maestrului Nottara.

Puteam privi astfel de-aproape tot zbuciumul eroului pe care maestrul îl trăia pe scenă, calda şi duioasa sa privire către Oana, sentimentul profund de încredere şi tihnă ce-l stăpînea lîngă Doamna Maria, biruinţa eroică a durerilor sale fizice şi clocotul de uragan al neţărmuritei iubiri de ţară, cunoaşterea adîncă şi stăpînirea boierilor perfizi şi rebeli, eroismul vulcanic al domnului Moldovei. Toate aceste înfăţişări, toate aceste pagini variate şi strălucite din cartea marelui Ştefan-vodă, le trăia aievea „meşterul" la fiecare spectacol. El, care era în realitate de statură mijlocie, părea în piesă un gigant, căci flacăra sufletului ţîşnea fierbinte şi măreaţă în atitudinile sale, în gesturi, în braţele sale înălţate către cer, în accentele vorbirii, în ochii săi tulburători de vultur, ce se măreau şi fascinau sala entuziasmată...

Să mi se ierte dacă atît de îndelung mă opresc aci asupra personalităţii lui Nottara. Dar evocînd anii mei de ucenicie, ei se confundă în mintea mea cu personalitatea „meşterului" şi nu pot despărţi paşii mei pe calea măiestriei artistice de amintirea caldă şi recunoscătoare ce îi port.

L-am văzut pentru prima oară la masa comisiei examinatoare, cînd m-am prezentat la Conservator, şi imaginea lui s-a întipărit în mintea mea tînără. Figura lui, de o distincţie clasică, cu o expresie calmă şi hotărîtă, impresiona şi impunea. Am păstrat, în tot şirul anilor ce s-au scurs apoi, aceeaşi impresie a primului moment, căci „meşterul" a rămas de-a lungul anilor la fel cum l-am văzut prima dată. Cu aceeaşi ţinută îngrijită, cu gesturi alese şi liniştite, cu o neclintită demnitate în întreaga lui fiinţă, cu ochi pătrunzători în care sclipea adîncimea gîndirii şi care radiau nespusă bunătate şi înţelegere. Toate mărturiseau conştiinţa valorii personale a omului de mare merit, ce-şi îndeplineşte datoria precis, conştient şi calm, şi care îşi dăruieşte munca sa neclintită, strădania sa pedagogică şi

sutele de realizări culturale cu aceeaşi prodigioasă linişte cu care îşi dăruieşte soarele lumina.

Maestrul Nottara nu-şi dezminţea niciodată omenia, nici în munca sa migăloasă de profesor şi pedagog, nici în realizările sale de mare regizor sau în creaţiile sale artistice, nici în relaţiile sale cu elevii, cu artiştii tineri sau vîrstnici, cu directorii sau cu simplii figuranţi. Pentru toţi avea aceeaşi bunătate şi delicateţe în îndrumări, aceeaşi amabilitate îndatoritoare în sfaturi dar şi aceeaşi demnitate în atitudinea personală.

Jucînd alături de el sau în regia lui am înţeles ce înseamnă un partener desăvîrşit, ce valoare are un regizor de vastă cultură. Niciodată n-am văzut la el acel egoism care uneori umbreşte chiar şi unele mari personalităţi, prin căutarea efectelor personale în dauna ansamblului sau a partenerilor. „Meşterul" n-ar fi fost capabil de o asemenea scădere, căci pentru el arta însemna o permanentă şi totală dăruire.

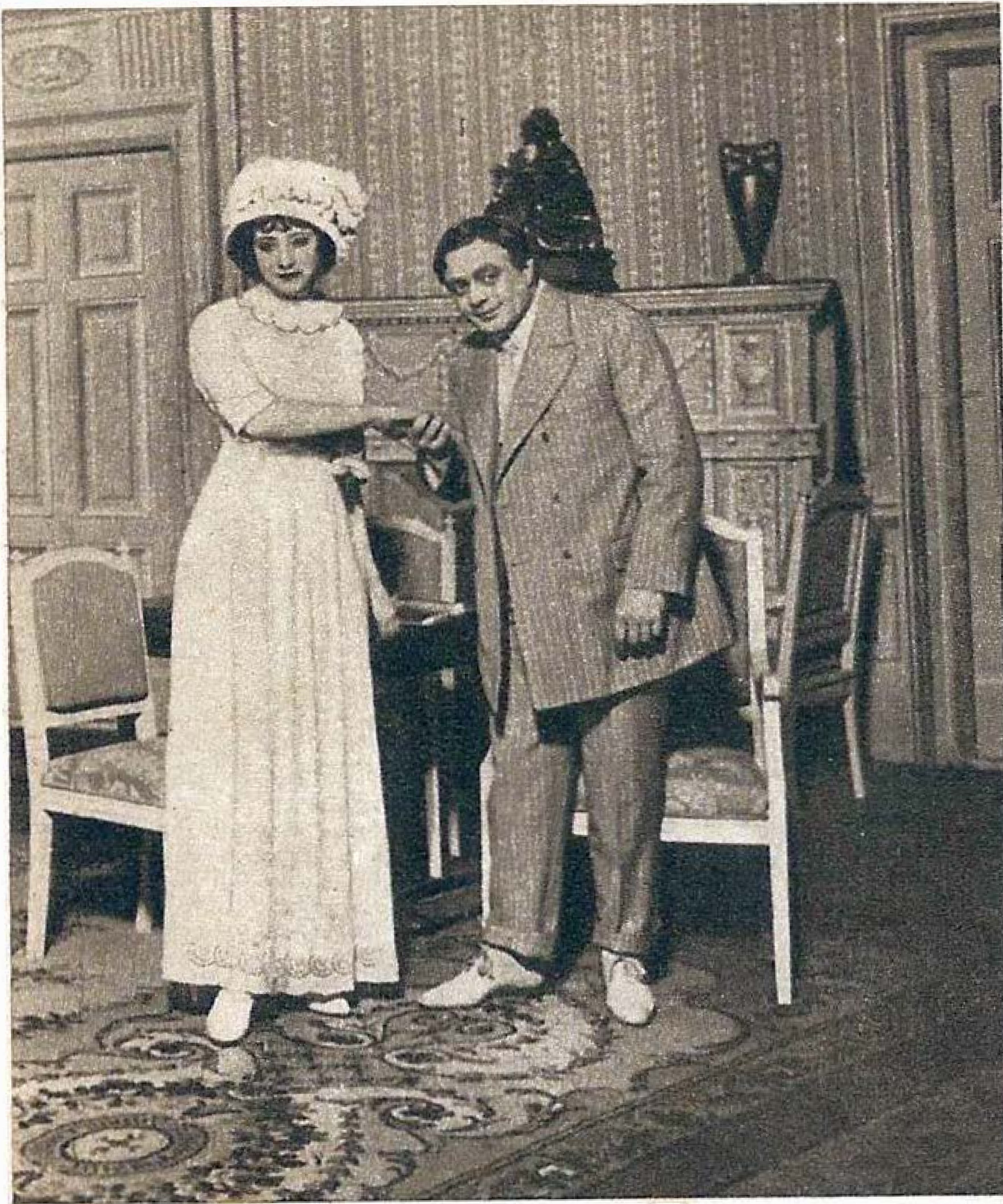
Il priveam la repetiţii unde, oricît de copleşit de muncă ar fi fost, aducea o bunăvoinţă veşnic proaspătă. Parcă îl văd, calm, cu o răbdare îngerească, conducînd masele de figuranţi.

Printr-o tacită înţelegere, ani de-a rîndul cei doi mari regizori ai generaţiei noastre, maestrul Nottara şi Paul Gusty, care au fost întotdeauna o pildă de colaborare artistică, şi-au împărţit activitatea — Gusty punînd în scenă mai ales piesele moderne iar Nottara mai ales pe cele „la costum", clasice sau istorice. De aceea Nottara avea mai des parte de mari figuraţii.

Il priveam cum ore întregi, în praful ce plutea în aer, învăţa mulţimea, adunată la întîmplare (din care mulţi nu călcaseră vreodată pe scenă, căci pe atunci nu existau, ca azi, corpuri de figuraţie stabile), arătîndu-le tuturor cum să se mişte, cum să murmure, cum să ridice glasul, cum să reacţioneze după împrejurările acţiunii din piesă, într-un cuvînt, cum să trăiască alături de interpreţi. Vedeam cum, sub cuvîntul său şi din strădania sa, mulţimea căpăta viaţă. Iar el, care juca adesea rolul principal din piesă, în clipa cînd îi venea rîndul să vor-



Maria Filotti, în 1908.



Maria Filotti cu Nicolae Soreanu:

În piesa Prostul *de Fulda (1909), la Teatrul Național.*

În piesa Bani turbați *de Ostrovski (1946), la Teatrul „Maria Filotti".*

bească, se reculegea ca prin farmec, lua atitudinea personajului ce interpreta și își trăia rolul cu o însuflețire și o măiestrie care convingeau și inspirau mulțimea să reacționeze așa cum o învățase...

Ce muncă titanică, ce răbdare fără seamăn, ce abnegație și ce dragoste nețărmurită pentru artă, ce dăruire totală a tuturor forțelor sale fizice, artistice și intelectuale! In clipele acelea simțeam nevoia să-i strîng mîna cu smerenie și pietate, să-i mulțumesc pentru mărețul său exemplu și să-l rog, cu lacrimi, să ierte pe acești neștiutori care nici nu bănuiau ce tezaur uman se mistuie acolo, ca o torță, pentru realizarea cît mai desăvîrșită a spectacolului!...

Il priveam apoi la spectacol și căutam să înțeleg prin ce mijloace de exprimare captiva el mai mult publicul. Prin gest, prin intonații, prin reliefarea ideilor și stărilor sufletești, prin privirea lui fascinantă?

Desigur că fiecare din acestea aveau importanța lor, dar cred că mai ales ochii lui Nottara au avut o putere de expresie nemaiîntîlnită și că ei cucereau mai mult decît orice publicul. Ei se măreau și străluceau de o emoție caldă, ei se roteau rătăciți, de un tragism supraomenesc în scena furtunii din *Regele Lear,* ei se umezeau de o profundă duioșie sau fulgerau de mînie în *Apus de soare,* ei scăpărau înfiorați de crude bănuieli și amenințări în *Viforul* sau sîngerau sfîșietor de dureros în *Oedip-rege.*

Ochii aceia de neuitat dar de nedescris, privirea aceea ce făcea să vibreze coardele sufletului nostru la fiecare piesă într-altfel, cum am putea s-o evocăm celor ce nu l-au văzut vreodată? Ne-au rămas desigur fotografii din diverse roluri, în care nici o expresie nu seamănă cu alta, căci în fiecare rol el apare deosebit. Dar nu se poate închipui distanța incomensurabilă de la acele imagini fotografice și pînă la privirea sa vie, în care strălucea viața vibrantă și tumultuoasă a eroilor încarnați de el, privirea ce se revărsa arzătoare și pătrundea, cucerea publicul.

Au fost momente cînd unii au spus despre Nottara că joacă în stil romantic. Se poate ca lucrul să fi fost adevărat la începutul carierei sale, atunci cînd acesta era stilul vremii şi cînd se juca aşa în toate marile teatre europene. Dar „meşterul" a evoluat cu timpul, a trecut prin cei şaizeci de ani de teatru ai săi scuturînd prafui vremii de pe costum la fiecare rol nou, a mers vertiginos spre realism, spre cea mai interiorizată exprimare, spre cea mai autentică trăire a rolului.

Mi-aduc aminte de cîteva din rolurile jucate în ultimii ani ai vieţii, mult după ce sărbătorise cincizeci de ani de teatru, cum a fost apariţia sa din *Medicul în dilemă* de Bernard Shaw sau rolul bătrînului Moor din *Hoţii*, în 1926. Ce incomparabilă lecţie de teatru! In scurta sa apariţie din piesa lui Shaw el era uluitor de tinereţe, de naturaleţe, de ironie, de înţelegere a umorului specific lui Shaw şi de sobrietate în mijloacele de expresie. Iar cîteva luni după aceea, în bătrînul Moor, ce sfîşietoare duioşie reţinută în felul cum trăia tragedia iubirii paterne înşelate, ce simplitate şi totuşi cîtă intensitate dramatică!

In amîndouă piesele era înconjurat de distribuţii strălucite, în montări fastuoase, dar totul dispărea în faţa creaţiilor sale, şi spectatorul pleca zguduit de arta sa, de o omenie atît de adîncă şi care dovedea că „meşterul" nostru rămăsese, peste vremuri, cel mai tînăr dintre toţi.

Asemenea clipe de rară măreţie artistică el le-a presărat în toate piesele jucate în prodigioasa lui carieră. Trăind într-o vreme cînd pe scena Teatrului Naţional se aflau strînşi cei mai de seamă artişti ai ţării, jucînd în distribuţii în care orice rol mai important era interpretat de un protagonist, el se ridica în cursul desfăşurării piesei deasupra tuturor acelor strălucite valori teatrale ale timpului său şi — înălţat prin darurile sale scenice ca pe un soclu — domina uluitor tot restul ansamblului.

Prin care taină Nottara, în toate piesele, cu oricît de mari artişti în distribuţie, se desprindea ca dintr-un cadru, umbrind pe toţi ceilalţi? Era flacăra vie a sufletului său mare, care radia tumultuoasă spre inima publicului

— era munca sa rodnică şi creatoare, dăruită total şi fără rezerve scenei — era erudiţia lui teatrală şi pătrunderea adînc înţelegătoare a personajului, care-i permiteau să-l redea în forme de un realism desăvîrşit — era credinţa şi dragostea lui inegalabilă pentru teatru, în care la fiecare spectacol intra ca într-un templu, spre a oficia. Acestea toate la un loc l-au ridicat deasupra tuturor celor mari şi talentaţi, promovîndu-l ca pe un protagonist al protagoniştilor, fiindcă rareori s-au aflat întrunite toate darurile acestea, la un asemenea nivel, într-un actor.

Dar acest stîlp al Teatrului Naţional, care a purtat pe umerii săi timp de peste şaizeci de ani marele repertoriu al primei scene romîneşti şi pe care cu drept cuvînt îl putem pune alături de marile somităţi teatrale europene ale epocii sale, acest stejar falnic a cărui vigoare părea eternă, într-o zi şi-a înclinat mîndrul creştet...

În şoaptă tainică a venit printre noi vestea : „meşterul" este grav bolnav. O tristeţe tăcută s-a strecurat în sufletele tuturor. „Meşterul" nu rămînea în casă fără motiv foarte serios... Il servea şi acasă tot Niţă, devotatul cabinier, care abia dacă da voie din cînd în cînd lui Paul Gusty sau cîte unui actor mai vîrstnic să-i facă o vizită scurtă. M-am rugat şi am insistat mult pe lîngă Niţă să mă ajute a-l vedea. În ziua ce mi s-a fixat aveam repetiţie, după care am alergat la locuinţa „meşterului". Niţă m-a introdus, şoptindu-mi să nu stau mult, şi a plecat spre teatru, la spectacol.

„Meşterul" era în pat. Chipul lui slăbit şi cu pomeţii pronunţaţi, care făcea ca ochii să pară imenşi, mi-a sfîşiat inima. Se plîngea de duşmanul lui rebel, „colibacilul", care se ascunde şi pe care nu-l poate învinge...

— Dar îl voi dovedi, căci am răbdare... am răbdare destulă...

Mi se urcau lacrimile în ochi.

Am schimbat vorba, povestindu-i întîmplări de la teatru. Intr-o clipă privirea lui, acum fixată atent asupra mea, şi-a recăpătat liniştea şi o lumină odihnitoare s-a aşezat pe chipul lui istovit de suferinţă.

În timp ce-i povesteam mă gîndeam că Niță mi-a recomandat să stau puțin, mi-era teamă să nu-l obosesc, dar atenția lui încordată, interesul și plăcerea cu care asculta despre ale teatrului m-au determinat să continui. Ce farmec aveau pentru el știrile din teatru, care era viața lui, ce plăcere îi revărsau în minte și în suflet noutățile despre mersul repetițiilor și despre proiectele de viitor ale instituției cu care-și confundase existența, de-l puteau face să-și uite chinurile fizice și să i se aștearnă în privire și pe figură acea calmă bucurie cu care mă asculta tăcut, parcă sorbind cuvintele ce-i șopteam încetișor, spre a nu-l obosi?

Cînd m-am sculat să plec, pretextînd amurgul, a avut o expresie de regret și, înainte chiar de a-i cere voie să mai vin, mi-a spus:

— Altădată... vino mai devreme, Mițo...

Am plecat cu sufletul plin de durere și de mulțumire în același timp, nădăjduind să-l mai revăd. Dar bucuria aceasta nu mi-a mai fost dată...

Acel „vino mai devreme, Mițo..." mi-a rămas săpat în suflet pentru totdeauna. Căci de multe ori, la clasă și la teatru, am auzit acel „vino mai devreme" al său. Părintesc și îmbietor, era apelul lui la muncă. La munca ce i-a fost mai dragă decît viața și cu care s-a confundat, căreia i-a dăruit talentul, inspirația, erudiția, geniul său, care l-a ridicat pe culmile unei glorii nepieritoare și care l-a așezat la cel mai de cinste loc în galeria marilor noștri înaintași în arta teatrală.

În aceste pagini, unde caut să analizez modalitățile formației mele artistice și etapele ei și să evoc împrejurări și figuri care pot fi pilduitoare pentru generațiile de tineri artiști de azi și de mîine, nu m-am putut opri de a face această digresiune, lungă poate, dar necesară.

Căci conștiința mea n-ar fi fost împăcată dacă n-aș fi adus prinosul meu de dragoste și recunoștință „meșterului", alături de care am avut norocul să joc, de la începutul carierei mele, neîntrerupt, timp de treizeci din anii săi de glorie, ani în care mi-a fost, rînd pe rînd, profesor, regizor și partener. Și dacă n-aș fi spus aci că

n-am avut vreodată satisfacţie mai mare decît aceea ca prin muncă neîncetată — pe care exemplul său o impunea — prin rîvnă pentru artă — pe care învăţătura lui de zi cu zi o stimula — să ajung a vedea că mă consideră... colega sa!

La începutul anului 1909 Aristizza Romanescu, convinsă cred tot de Pompiliu Eliade, şi-a făcut reintrarea în teatru, reintrare care avea să fie din nefericire efemeră. Am avut astfel norocul să joc din nou alături de ea, în distribuţii în care se întîlneau amîndoi profesorii mei, Aristizza şi Nottara.

La 19 ianuarie 1909 afişul Teatrului Naţional anunţa, „pentru reintrarea doamnei Aristizza Romanescu", *Suprema forţă*. Nottara interpreta pe Alexandru Fronda, Aristide Demetriade pe Mircea Fronda, Ion Livescu pe Grigore Livianu, Achille pe doctorul Torini, Maria Giurgea pe Nina şi Tina Barbu pe Silvia, rolul în care jucasem, cîţiva ani mai înainte, alături de Aristizza, în timpul Conservatorului. O distribuţie cum cred că n-a avut niciodată piesa lui Lecca.

De astă dată întruchipam pe Irina Lorian, un rol de cochetă, care nu semăna cu nimic din ceea ce jucasem pînă atunci. Un rol de femeie modernă, în care frumuseţea şi eleganţa erau cerinţele principale şi pentru care nu mă simţeam de loc pregătită. Mi-era o frică groaznică şi de aceea am făcut toate eforturile să-mi aranjez toalete „teribile" şi să fiu cît mai elegantă, distinsă şi... frumoasă. Se pare că am reuşit şi că am avut succes.

Din nefericire, dacă pot să spun aşa, sărisem peste cal. Pompiliu Eliade a găsit că sînt făcută să joc neapărat „cochete" şi, la prima ocazie, a recidivat. După el, alţii au făcut la fel şi astfel n-am mai putut scăpa, ani de-a rîndul, de acest gen de roluri.

Teatrul de pe vremuri avea tendinţa nefastă de a închide pe actor în carapacea unei formule. Unul era „june prim", altul „tată nobil", una era „cochetă", alta „ingenuă" etc. Aceste caracterizări corespund cu anume tipuri din teatrul clasic sau burghez, dar nu corespund

cu realitățile vieții, cu varietatea ei nesfîrșită, cu complexitatea adîncă a firii omenești. Totdeauna m-am revoltat împotriva unor asemenea împărțiri, care siluiau adevărul și, mai ales în primii ani ai carierei mele, am suferit mult de pe urma lor. Fiindcă avusesem succes în rolurile de cochetă sau de regină de care am pomenit, am fost apoi destinată unui lung șir de regine, dar mai ales rolurilor de cochetă, care sfărîmau tot felul de inimi naive, călcînd peste cioburile lor cu satisfacție. Cît de artificial mi se părea aceasta, și cum voiam să evadez din ele...

Zadarnic însă. Era tributul obligator adus unui repertoriu în care sufletul tău nu găsește răsunet. Dar, așa cum mă învățase „meșterul", consideram aceasta ca o școală și căutam să realizez cinstit, cu probitate și cu spirit critic, personajele pe care nu le puteam suferi...

Bucuria de a juca alături de Aristizza am avut-o și mai tîrziu, în *Banii (Les affaires sont les affaires)*, de Mirbeau, în care se întîlneau alți doi mari protagoniști de la care învățasem atît de multe, de cînd făcusem primii pași în meserie: Aristizza, care juca pe doamna Lechat, și Petre Liciu, care juca pe Isidore Lechat.

Dar chiar în aceeași stagiune, 1908—1909, am mai jucat cu Romaneasca în *Amorul veghează (L'Amour veille)*, comedia lui Robert de Flers și G. de Caillavet. Era și acesta un rol de cochetă, Lucienne de Morfontaine. Seria începea... In piesă jucau Demetriade, Toneanu, Livescu, Iancu Niculescu și Maria Giurgea. Premiera aceasta, dată la 7 martie 1909, a fost ultimul meu rol din acea stagiune. Căci, pe atunci, stagiunile se terminau mult mai devreme decît astăzi, teatrul închizîndu-și porțile din primele zile ale lui aprilie, cînd de obicei sala era cedată unor formații de operă străine, venite în turneu, uneori în „stagiuni" de cîte o lună întreagă, sau trupelor de dramă ale marilor artiști străini.

In acel an stagiunea Teatrului Național se închise chiar de la 9 aprilie, iar a doua zi începu un ciclu de reprezentații ale trupei de la „Théâtre de l'Oeuvre" din Paris, în frunte cu Suzanne Desprès și cu soțul ei,

Lugné-Poë, artist, director de scenă și director al teatrului. „Théâtre de l'Oeuvre" ducea mai departe și adîncea tradițiile Teatrului Liber al lui Antoine, adăugînd preocupării pentru adevăr pe aceea pentru poezie și pentru înțelesul psihologic. În peisajul teatrului occidental, teatrul „Oeuvre" continua reacțiunea împotriva a tot ceea ce era declamator și nefiresc în felul de a juca de pe vremuri. El se situa astfel pe linia de înnoire teatrală de la sfîrșitul veacului trecut, care și-a găsit cea mai înaltă expresie artistică în Rusia, prin aportul genial al lui Stanislavski.

Pe Suzanne Desprès o mai văzusem de cîteva ori, în turneele sale. Chiar și în stagiunea precedentă venise la București și jucase *Nora* de Ibsen, *Parisiana* de Henry Becque, *Poil de Carotte* de Jules Renard, *La Rafale* de Bernstein, *Gioconda* de d'Annunzio, *Sapho* de Daudet, *Sonata Kreutzer*, după Tolstoi și *Denise* de Dumas-fiul. Un repertoriu amestecat, în care cîteva piese de reală valoare stăteau alături de succesele la modă pe acea vreme. Suzanne Desprès își valorifica însă în ele marea varietate de mijloace, deși nu totdeauna cu același succes. În *Parisiana,* de pildă, nu se simțea la largul ei în rolul de cochetărie al Clotildei.

Și în această nouă stagiune piesele ei dovedeau același eclectism exagerat dar și aceleași multiple posibilități ale artistei. Pe lîngă vechile succese, *Nora, Gioconda* și *Poil de Carotte,* ea a mai jucat *Electra* de Hofmansthal, *Amoureuse* de Porto-Riche, *Le détour,* o piesă din cele mai slabe ale lui Bernstein, dar din fericire și *Constructorul Solness* de Ibsen, în care Lugné-Poë juca pe Solness.

Suzanne Desprès, cu jocul ei sobru, lăuntric, adînc uman, mi-a fost o bună școală. Cu mijloace simple, reduse, fără accente violente și fără tremolo în glas, dar cu întreg sufletul oglindit în privire, cu întreaga frămîntare interioară a personajului transpusă în expresia ochilor săi, cu un joc aproape lipsit de gesturi, stînd adesea neclintită, dar gîndind și simțind adînc, ea te fura și te purta pe aripile artei la înălțimi nebănuite.

Marele regizor francez Firmin Gémier, făcînd o dată un istoric al artei teatrale, spunea că, în secolul trecut, atunci cînd se juca *Ruy Blas* la Comedia Franceză puteai sta liniştit peste drum, la *Café de la Régence,* şi să asculţi de acolo, fără a pierde o vorbă, celebra tiradă „Poftă bună, domnilor!" pe care actorii vremii o urlau din fundul rărunchilor.

Jocul Suzannei Desprès măsura drumul pe care arta actoricească o străbătuse de la acele timpuri, din fericire dispărute.

Hărăzită din copilărie cu o prea mare sensibilitate, care vibra exagerat şi care se ascuţise în atmosfera studioasă a internatului, predispusă la o privire critică prin studiile universitare, care îmi dăduseră mijloace de analiză psihologică şi o anumită disciplină de documentare şi de înţelegere, simţeam eu însămi — chiar de-mi era încă nelămurit — că trebuie să năzuiesc către o modalitate de exprimare cît mai umană, cît mai simplă, cît mai interiorizată. Simţeam că tot zbuciumul omenesc trebuie redat prin mijloace cît mai puţin exterioare şi artificiale. Cît mai simplu, dar cu adîncă trăire lăuntrică. Cu mai puţine izbucniri violente în glas, dar cu toată simţirea revărsată în privire, în expresia feţei, în atitudine, aşa cum însăşi viaţa ne-o dovedeşte. Nu totdeauna ţipetele sfîşietoare, ca de fiară înjunghiată, exprimă durerile cele mai mari şi adesea o suferinţă covîrşitoare te împietreşte, te amuţeşte, îţi taie glasul, cuvintele ies ca un suflu stins al morţii. De aceea jocul actorului este cu atît mai impresionant cu cît este mai interiorizat.

Simţeam că acesta este drumul artei adevărate, o simţeam după emoţia pe care mi-o provocau artiştii care jucau astfel şi după sentimentul de curiozitate rece şi detaşată care nu mă părăsea atunci cînd vedeam actori, chiar mari, dar de manieră veche. Este adevărat că pe atunci asemenea năzuinţe nu erau actuale şi abia mult mai tîrziu au ajuns să constituie un bun cîştigat al artei teatrale. Numai rareori artiştii străini care veneau pe atunci la noi mergeau integral pe linia adevărului sce-

nic. De aceea lucrurile acestea le-am înțeles, în toată adîncimea lor, abia mai tîrziu. De pe atunci însă simțeam, indistinct dar imperios, nevoia și folosul de a studia jocul cît mai multor mari actori, de concepții diferite, alegînd ceea ce corespundea cel mai bine posibilităților mele.

Pe Eleonora Duse n-am avut niciodată fericirea s-o văd jucînd. Ca elevă de liceu, la Brăila, nu avusesem bineînțeles prilejul s-o văd în turneele ce o aduseseră și la București, cu mai mulți ani înainte. Trebuia să revină în țara noastră la începutul anului 1907 și mă bucuram nespus la gîndul că s-o pot admira. Dar tragicele evenimente care au însîngerat țara în primăvara lui 1907 au avut un răsunet și asupra acestui proiect. Zguduită de represiunea care înecase în sînge răscoalele țărănești, Eleonora Duse a renunțat la spectacolele sale. Admirația pe care am resimțit-o în fața gestului ei, ce corespundea propriilor mele sentimente, a constituit pentru mine revelația faptului că un adevărat artist nu poate fi decît de partea omeniei și a dreptății. De aceea am regretat și mai mult faptul că n-am putut s-o aplaud pe scenă.

Din păcate, ocazia de a o vedea jucînd nu s-a mai ivit niciodată.

Numai din descrierile jocului ei, adînc interiorizat și umanizat, și a concepțiilor sale interpretative, așa cum au fost făcute de diferiți autori — ca Edouard Schneider, Silvio d'Amico, S. A. Reinhardt și mulți alții, care i-au consacrat studii și volume întregi, pe care le-am „devorat" literalmente — am făcut însă din ea, cu timpul, obiectul admirației, exemplul și idealul meu secret.

Cunoșteam și arta altor actori de seamă străini ai vremii. La Iași văzusem pe Jane Hading, pe Marthe Brandès, pe Alfredo de Sanctis, iar mai înainte, la București, pe Le Bargy, care jucase *Gringoire,* mai multe piese de Musset și mai ales *Marchizul de Priola,* în care avea o extraordinară creație. La începutul anului 1909 am avut prilejul să-l admir din nou pe unul din cei mai

străluciţi artişti ai Italiei, venit în turneu la Bucureşti, pe Ermelte Novelli, acel mare actor realist, deopotrivă de genial în dramă ca şi în comedie. Numai el îşi putea permite să joace — cu o egală autoritate — într-o seară *Regele Lear* sau *Shylock* iar a doua seară... *Nevastămea n-are şic!* Sau să treacă — cu acelaşi succes — de la verva şi semeţia lui Petrucchio din *Femeia îndărătnică* la personajul blînd şi duios din *Papa Lebonnard*. Şi ce lecţii neînchipuite însemnau aceste reprezentaţii ale lui Novelli! Aş putea spune chiar că am avut fericirea să joc alături de el. Căci în cadrul unui festival de gală, dat la 2 ianuarie 1909 la Teatrul Naţional în folosul victimelor marelui cutremur din Sicilia, rămas vestit în istorie şi care avusese loc recent, s-a reprezentat actul trei din *Fîntîna Blanduziei,* în care jucam şi eu, apoi Aristizza Romanescu şi Petre Liciu au spus versuri şi, la sfîrşit, Ermelte Novelli a jucat o piesă într-un act. Am avut astfel ocazia să-l văd şi să-i studiez jocul de aproape, iar într-o pauză Novelli m-a chemat şi mi-a dat sfaturi cum trebuie să mă machiez.

Mi se spusese pînă atunci, de multe ori, că ar fi foarte bine să merg în străinătate pentru desăvîrşirea studiilor. Dar cum? Eu abia ajunsesem să-mi duc existenţa la Bucureşti, în anii Conservatorului, şi la Iaşi, în primul an de teatru, cu mari eforturi de muncă şi cu multe lipsuri, care mă anemiau şi mă surmenau. Totuşi, dorinţa de a-mi completa studiile era în mine ca o sete nepotolită, pe care toţi artiştii străini admiraţi cînd veneau în turneu o aţîţau tot mai puternic.

Cele cîteva roluri în care mă remarcasem în stagiunea aceea mi-au adus împlinirea acestui vis. Pompiliu Eliade mă cunoştea de la Universitate şi mă avea în ochi buni. Dar, cu toate că introdusese în teatru o atmosferă uneori excesiv de rigidă, tratînd pe actori ca un profesor diriginte pe nişte şcolari turbulenţi, Pompiliu Eliade era extrem de influenţabil. Şi lucrul acesta era foarte grav pentru un director — mai ales cînd se vroia autoritar — în atmosfera de intrigi care domnea pe atunci în teatru.

Mi-aduc aminte că, la o premieră, Eliade a venit la

mine, în antract, şi m-a acoperit cu laude, spunînd că am un viitor strălucit, dar după cinci minute s-a întors înapoi, fiindcă auzise cine ştie ce şoapte, şi mi-a spus, jenat, ca şi cum ar fi avut remuşcări :

— Să ştii că m-am grăbit şi că retrag laudele de adineauri, fiindcă am aflat că nu e tocmai aşa. Să mă mai gîndesc...

Probabil că totuşi s-a gîndit mai bine, căci la sfîrşitul acelei stagiuni mi-am putut vedea visul cu ochii : am căpătat o bursă de studii, unul din premiile anuale de o mie de lei ce se dădeau la doi tineri artişti care se distingeau în timpul anului.

Am plecat la Viena. Cum am debarcat, m-am dus la Burg, să-l văd pe marele Kainz în *Iuliu Cezar*.

Nu aveam posibilitatea materială să rămîn să fac o şcoală sau un curs cu un profesor. Obişnuită să observ şi să analizez jocul atitor artişti străini care veniseră la noi în ţară, căutam să înlocuiesc lecţiunile personale cu acest studiu — pe care îl cred tot atît de folositor — al felului marilor actori de a concepe rolul şi de a-l trăi, studiu ce are în plus avantajul de a-ţi dezvolta spiritul de analiză, fiindcă te sileşte la un aport personal de înţelegere, mult mai mare decît o simplă lecţie de dicţiune într-o limbă străină.

În acelaşi timp căutam să trăiesc intens atmosfera, bogată în amintiri istorice, a locurilor pe care le vizitam, cutreierînd muzeele şi mărturiile trecutului, în care regăseam o hrană a pasiunii mele pentru istorie. Căci nici un discurs şi nici o pagină de cronică nu e mai elocventă decît graiul pietrelor.

De la Viena am plecat la München. Alte teatre, alte pinacoteci. La Paris, apoi, m-am instalat într-o pensiune unde mai fuseseră şi mai erau romîni şi am stat cîteva luni, cutreierînd şi scotocind tot ce putea să folosească bagajului de cunoştinţe generale şi teatrale, cu care neîncetat căutam să mă înzestrez.

Mergeam în fiecare seară la alt teatru. Atunci am văzut pe Lucien Guitry, cu jocul său sobru, concentrat, impunător, expresiv chiar atunci cînd şedea cu spatele

la public. Mi-aduc aminte de o reprezentaţie a lui cu *Scandalul* de Bataille. Juca alături de Pierre Magnier — pe care îl văzusem cu Réjane la Bucureşti — şi de Berthe Bady, o actriţă cu mult nerv, cu gestul extraordinar de expresiv, cu un joc înfrigurat, crispat, mereu în tensiune. Jocul actorilor te făcea să uiţi, prin forţa şi naturaleţea sa, tot ceea ce piesa avea artificial şi fals.

Am petrecut apoi seri neuitate la Comedia Franceză, ascultînd pe marele Mounet-Sully, chintesenţa eleganţei clasice, cu glasul său care venea parcă de dincolo de această lume, cu privirea aceea pierdută care îţi dădea impresia că pluteşte deasupra nivelului omenesc obişnuit!...

Şi astfel, ziua umblam prin muzee, pinacoteci, iar seara mergeam regulat la teatru, unde am văzut în acel an şi în cei următori pe mai toţi artiştii mari din Apus.

Repertoriul lor era, cel mai adesea, de o slabă calitate. De altfel, puţine opere au scăpat de uitare, din producţia teatrului occidental al acelei vremi, fiindcă prea puţine dintre ele se aplecau asupra adevăratelor probleme ale sufletului omenesc şi ale societăţii contemporane. Cele mai multe, reflectînd frivolitatea, superficialitatea şi inconştienţa societăţii pentru care erau scrise, se preocupau de problemele de alcov ale „triunghiului" amoros. In schimb, însă, valorile actoriceşti erau numeroase.

Era epoca în care îşi aruncau ultimele focuri de artificii Sarah Bernhardt şi Jean Coquelin, epoca de glorie a lui Féraudy, Réjane, Yvonne de Bray, Simone, a „divinei" Bartet, a stelelor de music-hall Arlette Dorgère şi Mistinguett. Era epoca acelor celebre reprezentaţii de la „Théâtre des Variétés" unde jucau, împreună cu Brasseur, cele două vedete ale Parisului: Lanthelme şi Ève Lavallière, şi unde l-am văzut şi pe De Max amuzîndu-se să joace... comedie muzicală, după ce îl admirasem în marile sale creaţii de tragedie. L-am cunoscut atunci pe marele nostru De Max la el acasă — unde m-a condus Petre Liciu — şi am avut senzaţia că intru într-un templu.

Şi mai era epoca faimoaselor balete ruseşti, pe care le-am văzut la Teatrul „Champs Elysées", proaspăt construit, acele spectacole care schimbau din adînc viziunea teatrală a epocii. In decorurile de orientală somptuozitate ale lui Leo Bakst am admirat atunci pe Ana Pavlova, pe Tamara Karsavina, pe Nijinski, aceşti reprezentanţi ai marilor tradiţii ale baletului clasic rus, duse la un suprem grad de perfecţiune. Parcă văd încă expresivitatea fiecărui gest al lui Nijinski în *Petruşka* de Stravinski, sau uluitoarea lui intrare în scenă din *Spectrul trandafirului,* cînd ajungea, cu un singur salt, din culise, pe fereastră, pînă în mijlocul scenei...

Desigur că toate aceste viziuni noi, inegale ca valoare, dar interesante prin varietatea lor, au constituit un aport util pentru formarea mea şi au întregit anii mei de ucenicie. Ele mi-au arătat cît de multe lucruri poţi învăţa privind şi judecînd critic altă viziune artistică, alte concepţii, alte căutări de drumuri şi alte experienţe, pe care le confrunţi cu ale tale, cu condiţia, desigur, să eviţi confuziile şi să cauţi în toate calitatea substanţială.

De aceea socotesc că sînt astăzi deosebit de privilegiaţi tinerii noştri actori, care au prilejul de a lua contact cu arta teatrală sovietică, în care căutările cele mai îndrăzneţe, bazate pe o strălucită tradiţie, urmăresc întotdeauna valorificarea conţinutului uman al operei dramatice, prin adîncirea şi expresivitatea interpretării.

Din această primă călătorie în străinătate, pe lîngă atîtea impresii şi experienţe, am adus şi o amintire concretă : o cutie de machiaj, de forma unei mici valize, ce putea cuprinde tot bagajul necesar unui actor. Am purtat-o de atunci, de-a lungul a cincizeci de ani de carieră, pe multe meleaguri şi prin cabinele multor teatre, şi mă slujesc de ea şi astăzi. Iar cînd îi privesc bietul înveliş, ros de vremuri, dar care a înfruntat atîtea vicisitudini şi le-a rezistat, îmi pare că văd încrustată pe el însăşi povestea carierei mele şi urmele nenumăratelor greutăţi cărora cutia mea de machiaj le-a fost, fără voie, o martoră tăcută şi îndatoritoare...

Stagiunea 1909—1910 a debutat cu o furtună.

Alexandru Davila, plecat de un an de la direcția Teatrului Național și însuflețit de marea lui pasiune pentru teatru, se hotărîse să întemeieze propria sa companie dramatică. Fascinați de puternica sa personalitate, cum era și firesc, o serie întreagă de artiști au părăsit Teatrul Național spre a se grupa în jurul acelui excepțional animator.

Cred că și felul de a fi prea rigid, maniera puțin doctorală și pedantă — probabil o deformație profesională — a lui Pompiliu Eliade, a avut un rol determinant în aceste plecări. Căci majoritatea celor ce și-au luat zborul erau actori tineri, adică tocmai dintre cei care era firesc să simtă mai intens nevoia unei atmosfere de libertate. Nu știu dacă au găsit-o, dar e sigur că sub conducerea lui Davila personalitatea lor s-a dezvoltat mai repede și mai hotărîtor.

Poate că Teatrului Național i se potrivea, mai mult decit oricărei alte instituții, zicala „oricît ar fi de necesar, nimeni nu e indispensabil". Prea erau multe forțe artistice adunate aci, îmbibate de o solidă tradiție, de un adevărat spirit de echipă, pentru ca edificiul să poată fi zdruncinat, pentru ca nava să nu-și continue drumul, prin orice furtună care ar fi zguduit-o. *Fluctuat, nec mergitur,* deviza milenară a Parisului, s-ar putea aplica admirabil Teatrului Național, care a ilustrat-o și înainte, și atunci, și de multe ori după aceea. Mai ales că în

cursul anilor, cei care au părăsit bătrînul vas, spre a se avînta pe oceanul teatral în alte bărci mai sprintene, au sfîrşit întotdeauna prin a se întoarce acolo unde le rămăsese ceva din suflet, şi totdeauna au simţit, în clipa reîntoarcerii, că inima lor bate mai bine, mai mulţumită şi mai tînără, în cuprinsul vechilor ziduri.

In primul moment, însă, e lesne de înţeles că plecarea aceea masivă a constituit o problemă. Multe distribuţii rămîneau descompletate şi prin aceasta repertoriul era înjumătăţit. Iar înlocuirile nu erau întotdeauna uşor de realizat.

Printre bărbaţi plecarea cea mai greu resimţită era a lui Tony Bulandra, care în cîţiva ani se impusese ca junele-prim numărul unu al teatrului. Ion Manolescu, Storin, Bulfinsky, Morţun, pe atunci actori tineri şi care aveau să se afirme cu atita strălucire în cadrul companiei Davila, nu jucau încă la Naţional rolurile de prim-plan, ca Tony, dar în schimb ei făceau parte din toate distribuţiile şi reprezentau ceea ce era mai bun în tînăra generaţie. Cu plecarea lor se creau nenumărate goluri şi în distribuţiile existente şi în cele... viitoare.

Cît priveşte componenţa feminină a trupei lui Davila, lovitura era şi mai gravă, prin plecarea simultană a Luciei Sturdza, a Marioarei Voiculescu şi a Mariei Giurgea. Davila, în anii săi de directorat, dăduse carierei lor un mare impuls, acordîndu-le pe drept cuvînt încrederea sa, „mizînd" pe aportul lor în foarte multe piese. Un întreg repertoriu cuprinzînd piesele moderne de succes risca să dispară de pe afiş o dată cu plecarea Luciei Sturdza, care dădea o atît de impresionantă autenticitate rolurilor de *grande dame,* a Marioarei Voiculescu, care găsea cea mai perfectă expresie a sensibilităţii şi temperamentului său incomparabil în rolurile de *grande amoureuse* şi a Mariei Giurgea, care, cu farmecul şi cu glasul ei cristalin, nu avea egal pentru tot ce era duioşie, gingăşie, ingenuitate.

Totuşi, corabia trebuia să meargă înainte.

Şi a mers.

Mai ales că se punea şi o chestiune de prestigiu, ca în această competiţie artistică Naţionalul să nu iasă învins. Cine va scrie vreodată istoria teatrului nostru, cu înţelegere şi curiozitate de psiholog, cunoscător şi iubitor al sufletului actorilor, va trebui să cerceteze şi efectele binefăcătoare pe care le-a avut această emulaţie, provocată de crearea Companiei Davila, pentru desfăşurarea şi avîntul teatrului romînesc ca şi pentru cariera multor actori.

Davila aruncase mănuşa, iar Eliade a ridicat-o. Şi noi, cei rămaşi, ne-am strîns rîndurile şi am pornit la treabă.

Oricum, echipa Naţionalului avea încă o înfăţişare frumoasă, cu Nottara, Liciu, Demetriade, Petre Sturdza, Achille, Vasile Toneanu, Ion Brezeanu, Iancu Petrescu, Ion Niculescu, Vasile Leonescu, Ion Livescu, din cei mai vechi, cu Nicolae Soreanu, Belcot, Mihalescu, Zaharia Bîrsan, Aurel Athanasescu, Duţulescu şi alţii din cei tineri, cu maestra noastră Aristizza Romanescu, revenită în teatru la chemarea lui Eliade, cu Maria Ciucurescu, Eugenia Ciucurescu, Olimpia Bîrsan, Marieta Ionaşcu, Eleonora Mihăilescu, Ecaterina Zimnîceanu, cu Tina Barbu, care îşi afirmase talentul din chiar clipa debutului ei, un an mai înainte, cu Agepsina Macri, care debuta în acea toamnă 1909, aducînd teatrului darurile sale preţioase — intensitate dramatică, un glas incomparabil de melodios, o artă de a spune versurile desăvîrşită, o inteligenţă şi o cultură aleasă. Cu toate aceste forţe însufleţite de pasiunea şi de dragostea lor pentru instituţie, bun gospodar şi priceput organizator, Pompiliu Eliade ştia că va putea să menţină neştirbit prestigiul Naţionalului. Iar noi toţi eram conştienţi de munca ce ni se cerea şi de ceea ce aştepta teatrul de la noi.

Premierele s-au succedat în ritm vertiginos, spre a umple golurile lăsate. La 28 septembrie jucam în *Brînduşa* de Brieux, piesă în care mă întîlneam pentru prima oară cu Tina Barbu, ce avea să-mi fie o bună prietenă; la 1 octombrie jucam în *Banii* de Mirbeau pe Germaine Lechat, alături de Petre Liciu şi de Aristizza Romanescu; la 5 octombrie jucam *Laïs* de Emile Augier, iar la 30

octombrie jucam cu Liciu în *Diavolul* de Molnar. Era un ritm făcut să-ți taie răsuflarea.

După cum se vede, Pompiliu Eliade făcuse apel la un repertoriu variat și care, față de media repertoriului vremii, era alcătuit din piese de calitate. In același timp el introdusese sistemul ca fiecare piesă ce se punea în repetiție să fie precedată de o conferință, cuprinzînd o analiză literară a lucrării și a autorului respectiv. Un prim și timid început în îndrumarea actorilor spre o documentare temeinică, în munca lor de creație. Dar repertoriul lui Pompiliu Eliade s-a ridicat la un nivel și mai înalt prin premiera *Revizorului* de Gogol și prin cea a *Viforului* de Delavrancea.

Intr-un interval scurt, de cîteva săptămîni numai, Liciu a realizat trei interpretări deopotrivă de puternice, uluitoare ca varietate de mijloace și ca putere de expresie, reușind, de la rolul lui Hlestakov, făcut din nenumărate detalii de compoziție satirică și cu efecte de comedie savuroasă, să treacă la creația sa din *Viforul* — interpretarea dramatică a lui Ștefăniță-vodă, construită toată din tonuri sumbre — după ce jucase sarcastica, eleganta și ironica figură din *Diavolul*. Dacă adaugi acestor figuri pe Isidore Lechat, burghezul brutal și cupid, care nu trăiește decît pentru bani, sau pe calmul, interiorizatul, enigmaticul Tokeramo, din *Taifun*, jucat în stagiunea următoare, ce evantai sclipitor de posibilități apare în aceste roluri, în care Liciu trecea, de la o seară la alta, cu aceeași autoritate, prin registre atît de diverse!

Intr-adevăr, în aceste două ultime stagiuni dinainte de prematura sa dispariție, talentul lui Liciu a strălucit mai amplu, mai variat, mai plin de substanță decît oricînd, găsind, într-un repertoriu mai demn de geniul său, o forță nouă, un izvor de inspirație, parcă înadins pentru a-și da măsura întreagă și pentru a lăsa celor ce l-au văzut o și mai zguduitoare conștiință a marii pierderi pe care avea s-o sufere teatrul nostru.

In cei cîțiva ani cît am avut prilejul să joc alături de Petre Liciu am adăugat noi învățăminte la cele pe care

le culesesem de la el în anii de studiu la Conservator. Am avut fericirea să mă bucur de prieteria, de încurajarea şi de exemplul său. Cred că lui îi datorez repulsia pentru şablon şi manierism şi dorinţa vie de a căuta o cît mai mare variaţie de genuri în rolurile pe care le-am abordat. De la el am învăţat valoarea compoziţiei în arta actorului şi importanţa detaliilor de observaţie din viaţa zilnică, pentru construirea acestei compoziţii. Şi tot de la el mi-a rămas convingerea că nu există mai bun antidot împotriva celei mai mari primejdii ce ameninţă pe un actor, aceea a *cabotinizării* omului din el, decît tocmai această căutare a diversităţii în mijloacele sale de expresie.

Căci manierismul este drumul fatal spre cabotinaj. Imprimînd veşnic aceleaşi trăsături personajelor tale de pe scenă, ajungi ca ele să se imprime şi asupra propriei tale fiinţe şi devii, în viaţa de fiecare zi, o copie a personajului tău de pe scenă, o creaţie artificială în loc de un om viu, un cabotin în loc de un artist.

...Şi astfel, zi de zi şi seară de seară, aproape că nu mai părăseam teatrul. Din toamnă, cînd începeam repetiţiile, intram în teatru încă somnoroşi, înainte de a se răspîndi bine ceaţa dimineţii, şi ieşeam noaptea tîrziu. Repetam dimineaţa, repetam după-masă, între repetiţii mîncam în cabină o masă frugală, adusă de la restaurantul din apropiere — atît cît ne permiteau cei 250 de lei pe lună leafă — uneori aveam matineu, în fiecare seară aveam spectacol. Mi-aduc aminte că, după ce am dat ultima premieră a stagiunii şi am părăsit prima dată teatrul *pe soare,* ne-am oprit în prag, Tina Barbu şi cu mine — uluite de lumina asta pe care n-o văzusem de atîtea luni — şi Tina m-a întrebat:

— Cînd s-a făcut primăvară, Marie dragă, că din octombrie, de cînd am intrat în hruba asta, n-am mai văzut soarele!...

Dar munca în teatru nu e niciodată pierdută şi totdeauna îţi oferă satisfacţii care s-o răsplătească.

Dintre rolurile acestei stagiuni păstrez îndeosebi o amintire plină de duioşie rolului din *Prostul,* de Ludwig Fulda. Era o comedie fără mare adîncime, dar onestă şi amuzantă, care s-a bucurat de mult succes, în special pentru interpretarea ei. Mai ales a lui Soreanu, care era admirabil în rolul lui Justus Heberlin, tînărul sincer, dezinteresat şi generos, care vede pe toţi oamenii prin prisma sufletului său şi-i crede — bietul! — incapabili de răutate şi ingratitudine.

Un unchi îi lasă moştenire o mare avere, pentru că îl socoteşte cel mai prost dintre rudele sale şi deci cel mai nevoiaş, dar cei trei veri ai lui Justus, care abia aşteptau moştenirea, sînt furioşi. Fiecare îşi făcuse planuri pe socoteala acelor bani. Pe Kurt, financiarul cu proiecte mărețe şi absurde, îl juca cu o morgă de un comic savuros Ion Livescu. Gerhard — un inginer puţin scrîntit, care se crede inventator şi vrea să construiască un balon cu cîrmă — era interpretat de Vasile Toneanu, care dezlănţuia hohote de rîs. Iar Wilibald — vînzător într-o librărie, care tot frunzărind cărţile pe care le vinde ajunge să se creadă el însuşi un poet pe nedrept ignorat de lume, din cauză că sărăcia nu-i îngăduie să-şi publice volumele — era întruchipat de Belcot, cu o vervă îndrăcită în scenele în care Wilibald, cuprins de fiorul inspiraţiei, se tăvălea pe canapea, se întindea pe jos, se cocoţa pe masă, compunînd versuri de un „modernism" furios.

Dar Justus refuză moştenirea şi împarte banii verilor săi, ca să-şi poată realiza planurile lor geniale. Din clipa acestui gest de generozitate, toate nenorocirile se abat pe capul lui. E izgonit din casa în care locuia, unde pînă atunci mătuşa lui îl îngrijea în tot felul, sperînd să cîştige astfel un ginere bogat pentru fiica ei — iar Kurt, care graţie banilor cedaţi de Justus ajunge directorul băncii unde lucra acesta, îl dă afară din slujbă. Şi fiindcă bietul Justus, fără adăpost şi fără slujbă, a ajuns un sărman vagabond, „familia" se întruneşte în consiliu spre a lua măsuri, situaţia acestuia putînd dăuna

prestigiului lor, şi cu toţii hotărăsc că e nebun şi că trebuie internat într-o casă de sănătate.

Justus însă iubeşte în taină, fără să ştie că ea îi împărtăşeşte sentimentele, pe o tînără americană, Doris Wiegand, venită pentru studii în Europa. E o fată cinstită, care a privit de la început cu sentimente de duioşie naivitatea lui Justus şi a înţeles că „prostia" lui nu e decît o prea mare încredere în cinstea şi recunoştinţa oamenilor. Treptat, ea e cucerită de acest om de o dezarmantă sinceritate, care-şi plimbă prin lume surîsul plin de speranţă şi de omenie, şi pînă la urmă cei doi tineri se căsătoresc, punînd astfel capăt nefericirilor lui Justus.

Dacă m-am oprit mai mult asupra acestei piese nu e fiindcă mă leagă de ea amintirea unui succes, ci fiindcă aş putea spune că a fost primul rol care mi-a făcut plăcere în cariera mea, pe atunci abia la începutul ei.

Plăcere nu pentru valoarea sau importanţa lui, căci jucasem alte roluri mai importante şi de o calitate literară superioară acestei comedioare dulcege, dar fiindcă era primul rol care „îmi mergea la suflet". Îmi plăcea caracterul deschis al lui Doris, vorba ei fără ocolişuri, sinceritatea ei, perspicacitatea cu care înţelegea oamenii, dragostea pe care o simţea pentru Justus, omul cinstit şi bun, dispreţul ei pentru tagma de lichele interesate din jurul acestui mare naiv.

Şi mai era un motiv: acela că jucînd în această piesă cu Nicolae Soreanu am putut să-l cunosc şi să-l apreciez mai bine, şi am rămas legată de acest mare artist printr-o sinceră preţuire reciprocă.

„Nenea Sorică"... Cu acest nume de prietenie, deferenţă şi admiraţie obişnuisem să-l numesc pe admirabilul meu coleg, încă de pe atunci. „Nenea Sorică" era inegalabil în această piesă, aşa cum inegalabil mi se părea în rolul inspectorului Prell, care cu atîta umanitate şi zbîrlită bunătate punea ordine printre profesorii învechiţi, pedanţi şi tipicari din *Institutorii*.

Să joci alături de „Nenea Sorică" era o încîntare. Toată viaţa lui interioară se revărsa în glasul său, se

scălda în privirea caldă a ochilor lui, care — dezrobiți de oprelіştea ochelarilor zilnici — deveneau ferestre vii ale gîndirii sale. Soreanu nu juca pentru el singur, calculînd efecte de lansat în public. Juca pentru bucuria artei, într-o dăruire profundă, trăind parcă alături de partener viața reală, transportîndu-te în lumea care clocotea în el şi făcîndu-te s-o vezi, s-o simți şi s-o înțelegi tot atît de bine ca şi el.

Ca într-un concert pentru două viori, pe ale căror strune vibrează aceeaşi armonie, într-un acord desăvîrşit, jocul lui mă conducea, mă inspira, îmi doza şi jocul meu, realizînd din această contopire acel duo armonios din *Prostul,* între Doris şi Justus. Acesta — care avea drept orice avere o colivie cu un sticlete şi un geamantan vechi plin de cărți, cu care pribegea din casă în casă — purta cu dînsul imensă bogăție a sufletului său, pe care n-o puteau înțelege nici răpi clica de oameni interesați, şmecheri, avizi de bani, egoişti şi mărginiți, putregai social în care rătăcea Justus, batjocorit şi înfierat cu titlul de „nebun". Cu cîtă simplitate şi modestie, cu ce accente de neuitat se străduia bietul Justus să rămînă în lumea visurilor lui curate şi cinstite, spunînd celorlalți: „lăsați-mă să fiu nebun!"

Şi gîndindu-mă la jocul lui Soreanu, cîte alte roluri ale sale nu găsesc aşezate în rafturile amintirilor mele: Pristanda din *O scrisoare pierdută,* Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă,* Harpagon din *Avarul, Punctul negru, Bunicul, Rața sălbatică,* Nizerolles din *Păpuşile,* Domnul Micawber din *David Copperfield,* neuitatul lui *Barbu Lăutaru,* Praed din *Profesiunea Doamnei Warren* sau groparul din *Hamlet,* acea frumoasă lecție de felul cum dintr-un rol mic se poate face un rol mare, în care cu umor fără seamăn Soreanu sublinia filozofia bătrînului umil în fața vieții şi a morții.

Din toate întruchipările lui, în atîtea roluri pe care le-a creat, se degaja adevărul şi acea omenie caldă, acea bunătate adîncă, acea înțelegere deosebită a sufletului omenesc care-i aparțineau şi care-i caracterizau jocul, profund uman, profund realist.

Prostul a avut un mare succes şi, reluat în fiecare stagiune, a rămas în repertoriul teatrului vreo patru, cinci ani în şir. Mulţi ani mai tîrziu am avut de altfel ocazia să reiau rolul pentru un singur spectacol, jucat însă în condiţii excepţionale, pe care cred că merită să le menţionez, fiindcă aruncă o lumină interesantă asupra acestui element psihologic aparte care este memoria profesională a actorului.

Prin 1926 sau 1927, mi se pare, colegul meu de conservator Mişu Fotino preluase direcţiunea Teatrului Mic, situat într-o clădire, azi dispărută, de lîngă Biblioteca Universitară, pe Calea Victoriei. In acel teatru jucase mai înainte compania Elvira Popescu—Mihalescu, iar mai tîrziu avea să funcţioneze un timp Studioul Teatrului Naţional.

Mişu Fotino anunţase premiera piesei *Prostul*, pe care o mai jucase în provincie, făcînd în Justus o frumoasă creaţie, plină de omenesc şi de umor. Annie Capustin urma să joace pe Doris, dar fiindcă mai jucase rolul şi îl cunoştea, ea plecase în concediu şi urma să sosească în ajunul premierei, care era anunţată, afişată şi cu biletele vîndute. Iată însă că, în ziua în care o aştepta, Mişu Fotino primeşte un telefon anunţîndu-l că, în urma nu ştiu căror complicaţii neprevăzute, Annie Capustin nu va putea sosi decît cu întîrziere... a doua zi după premieră. Disperare, panică ! Ştiind ce înseamnă amînarea unei premiere în chiar seara spectacolului, cu obligaţia de a trimite acasă tot publicul, invitaţii şi critica, pe care nu mai avea cum să-i anunţe, Mişu Fotino se repede în dimineaţa premierei la mine acasă şi, după ce îmi expune situaţia, îmi cere să fac un gest camaraderesc şi, în aceeaşi seară, să joc eu rolul lui Doris Wiegand, pe care nu-l mai jucasem de cincisprezece ani !

In prima clipă am crezut că Fotino aiurează, venind să-mi propună aşa ceva. Cum puteam să regăsesc în memorie un rol extins pe cinci acte, să deschid sertarul amintirii şi să scot din el un text peste care se aşezaseră în aceşti ani atîtea şi atîtea roluri ? Dar în faţa desperării bietului Mişu, care îşi pusese toate nădejdile în acest

spectacol, m-am hotărît să fiu și eu... tot atît de nebună ca el. Am căutat în dulap, printre rochiile din alte piese, ceva care să se potrivească pentru cele cinci acte, și... am plecat la teatru. Am repetat toată după-amiaza, iar seara publicul, critica și invitații au avut surpriza să vadă o Doris pe care n-o așteptau și care, nici ea, vă jur, nu se aștepta să fie acolo.

Nu știu ce se întîmplă cu memoria actorului, cum se aranjează zecile de roluri în cutiuțele ei, dar fapt e că am regăsit textul, cuvînt cu cuvînt, fără lapsusuri, dar în schimb cu niște emoții cum nu cred că am avut de multe ori pe scenă. Eram însă mulțumită de a fi putut ajuta un vechi coleg și prieten să iasă dintr-o încurcătură și de a mă fi simțit cu vreo cincisprezece ani mai tînără, retrăind seara cînd jucasem piesa pentru prima oară, la sfîrșitul anului 1909.



Dacă rolul din *Prostul* mi-a mers la suflet, n-aș putea spune același lucru despre multe alte roluri jucate pe vremea aceea și pe care nu le-am putut suferi.

Am mai spus că ajunsesem să fiu considerată specialistă în rolurile de „cochetă", cum se spunea pe atunci sau, așa cum s-a spus mai tîrziu sub influența cinematografului, de „femeie fatală". Am avut parte de un întreg teanc de asemenea roluri artificiale și inumane, în întreaga accepțiune a cuvîntului. Cînd mă gîndesc la ele mi se pare curios ce semnificative puteau fi titlurile acestor piese. Una dintre ele se chema *Trecu o femeie*. Și în adevăr, în toate piesele acestea era vorba de trecerea nefastă a unei femei prin viața unui bărbat, pe care-l distrugea cu inconștiență sau chiar cu voluptate. Altă piesă se chema *Bestia*. Și în adevăr numai acesta era termenul ce se putea aplica unor asemenea creaturi. A mai fost una, *Patima cea mare,* al cărei titlu spune și el destule. Iar o alta, în sfîrșit, se numea *Chinul*. Și, în adevăr, era un chin pentru mine să joc asemenea roluri...

Din toată această serie de roluri, doar două mi-au lăsat o amintire plăcută, cel din *Taifun* de Lengyel, și cel din *Modelul (La femme nue)* de Bataille.

Rolul din *Taifun* a fost ultimul rol pe care l-am jucat alături de Liciu, dispărut curînd după aceea, în plină maturitate şi eflorescenţă a talentului său. Avea în *Taifun* o compoziţie atît de impresionantă, ca mască, ţinută, timbru de glas, simţire adîncă, mergînd de la cea mai suavă duioşie pînă la izbucnirile de violenţă ale unui act ucigaş, încît rămîneai uluit de această virtuozitate, care dădea atîta autenticitate rolului lui Tokeramo. Mai tîrziu, după primul război mondial, am reluat acest rol, de astă dată cu Aristide Demetriade, care avea şi el în Tokeramo o creaţie cu nimic mai prejos de a lui Liciu, construită cu alte mijloace, mai concentrată, mai interiorizată şi mai lirică, dar tot atît de autentică şi de umană.

Poate fiindcă mi-a îngăduit bucuria de-a compara astfel jocul a doi mari colegi şi prieteni, rolul Elenei Wagner nu mi-a lăsat gustul amar al altor roluri de cochetă. E drept că această femeie de moravuri uşoare, decăzută nu din vina caracterului ei cît din vina societăţii, nu făcea răul cu voinţă ci cu inconştienţă, fiind ea însăşi victima unor împrejurări pe care nu avusese puterea să le domine. Ea avea o scuză, ceea ce îmi dădea posibilitatea de a căuta să reliefez, în interpretare, latura omenească a personajului, să găsesc o posibilitate de a-i justifica purtarea, de a-i da o consistenţă, o viaţă reală.

Modelul, jucat în aceeaşi stagiune 1909—1910 cînd am jucat şi *Taifun,* a fost de asemeni un rol care a contat în cariera mea şi de care mi-aduc aminte cu plăcere. Cred că Pompiliu Eliade înscrisese în repertoriu această piesă a lui Bataille — autorul la modă pe atunci, împreună cu Bernstein — nu numai pentru a continua întrecerea artistică cu Compania Davila, ci şi pentru a demonstra că Naţionalul poate încă să joace repertoriul care înainte se bizuia pe talentul interpreţilor plecaţi acum cu Davila. De aceea *Modelul* s-a bucurat de o distribuţie care întrunea aproape toate forţele artistice ale teatrului : Demetriade, Soreanu, Iancu Petrescu, Brezeanu, Livescu, Toneanu, Iancu Niculescu, Petre Sturdza, Aurel Athanasescu, Achille, Mihalescu, Belcot, Zaharia Bîrsan, iar prin-

tre femei Tina Barbu, Maria Ciucurescu, Olimpia Bîrsan, Ecaterina Zimniceanu, Eugenia Ciucurescu etc.

Jucam pe prinţesa de Chabran, un rol în care se îmbinau caracteristicile majorităţii rolurilor cărora, fără voia mea, fusesem consacrată: prestanţă, eleganţă, cochetărie. Dar aci era necesar să mai adaug încă o trăsătură, caracteristică pentru personaj şi pentru lumea din care făcea parte: o oarecare excentricitate de femeie convinsă că totul îi este îngăduit şi că nimic nu-i poate rezista.

Am înţeles să imprim această notă nu numai în stilul de joc dar şi în costum şi am căutat să imaginez ceva care, de la prima apariţie a prinţesei de Chabran, să impresioneze ochii şi mintea spectatorului şi să definească dintr-o dată caracterul personajului. Am căutat mult, am văzut tot felul de modele de rochii, dar nimic nu mi se părea potrivit. In cele din urmă, trecînd prin faţa unei blănării, văd o blană de leopard, întreagă, cu labele întinse frumos, parcă ar fi fost gata să se repeadă spre o pradă. Blănarul o pusese în vitrină ca un motiv decorativ şi a fost foarte mirat cînd am intrat şi am cumpărat-o, aşa cum era, fără să-i cer să mi-o lucreze. M-am dus acasă şi am petrecut cîteva ore în faţa oglinzii, mînuind mătăsuri, cu croitoreasa lîngă mine. Găsisem ce-mi trebuia. Pe un mantou amplu de mătase, care se prelungea într-o trenă lungă, am aruncat blana de leopard, întreagă, aşa cum o văzusem în vitrină, ca o felină gata să se arunce asupra pradei. Şi astfel apariţia prinţesei de Chabran definea în adevăr, din prima clipă, întreg personajul.

In rolul pictorului Pierre Bernier era distribuit admirabilul Aristide Demetriade, iar pe Louise, modelul şi iubita pe care tînărul pictor, ajuns pe culmile gloriei şi îmbătat de succesul său, o părăseşte de dragul prinţesei de Chabran, o interpreta cu o sensibilitate, o vibraţie, o duioşie extraordinară, Tina Barbu.

Cariera acestei actriţe, dăruită cu o expresivitate remarcabilă, frumoasă, emotivă, cu o mare forţă dramatică şi cu o intuiţie uneori genială, a fost asemenea unei comete pe cerul teatral. A debutat la sfîrşitul anului 1908 în *Rivala* şi s-a afirmat de la început ca o mare făgăduială

a teatrului nostru. La premiera *Viforului* ea a creat pe Doamna Tana, iar în afară de marele succes din *Modelul* s-a remarcat în foarte multe roluri, ca cele din *Sanda, Brîndușa, Străina, Luceafărul* de Delavrancea sau în Regan din *Regele Lear*.

Dar, între atîtea daruri, numai unul i-a lipsit tinerei artiste: focul sacru, puterea care te face să sacrifici teatrului orice. Cîtiva ani după aceea, Tina Barbu, abia ajunsă la maturitatea talentului său și în fața căreia desigur că stătea deschisă o carieră frumoasă, a renunțat la teatru. Vroia să se căsătorească și viitorul ei soț o pusese în această dilemă absurdă: căsătoria sau teatrul. Tina Barbu n-a avut curajul să continue lupta ei pe drumurile artei, a preferat să aleagă ceea ce socotea că va fi o viață tihnită — și a renunțat la teatru.

Eram prietene și am asistat la acel dramatic proces sufletesc, pe care nu-l puteam influența prin nimic. Mă gîndeam însă la cuvintele Aristizzei: „Curagiu și înainte" și le înțelegeam tîlcul tot mai bine...

În timpul directoratului său, Pompiliu Eliade și-a făcut un punct de onoare din încurajarea literaturii dramatice originale, dînd un larg concurs autorilor dramatici romîni.

E drept că, pentru a-și realiza acest scop, el a recurs la vechiul îndemn al lui Eliade Rădulescu de la începuturile literaturii noastre culte: „Scrieți, băieți, scrieți!" ceea ce a făcut ca de obicei punctul de vedere cantitativ să treacă înaintea celui calitativ. Dar Pompiliu Eliade își spunea probabil că verificarea calității stă în puterea publicului și a posterității, iar prima lui datorie față de autorii romîni era să-i joace, ca să le dea prin aceasta posibilitatea de a fi supuși acestor doi judecători infailibili ai producțiilor dramatice.

S-au perindat astfel pe scena Naționalului multe, foarte multe piese, semnate de tot felul de nume sau pseudonime (o piesă a fost semnată „Neera" ! ?) — majoritatea persoane din „lumea bună" care-și încercau talentul în diverse pastișe de teatru bulevardier francez. Publicul făcea

cele mai adesea dreptate şi atunci piesa se juca doar de trei, patru ori şi dispărea în neant.

Era desigur un lucru dezagreabil pentru actorii care munciseră să pregătească naşterea acestui prunc mort. Ar fi fost mai simplu să jucăm o piesă pariziană de succes. Dar Pompiliu Eliade vedea mai departe, şi uneori publicul aproba, prin adeziunea sa, curajul directorului. Iar posteritatea a ratificat la rîndul ei cîteva din aprobările acestea, şi opera respectivă a rămas înscrisă în patrimoniul literaturii noastre dramatice.

Lui Pompiliu Eliade i se datoreşte, am spus-o, apropierea de teatru a lui Delavrancea. Tot el a încurajat debutul teatral al tînărului poet Victor Eftimiu, căruia i-a jucat prima piesă atunci cînd academicianul de azi avea, cred, doar ceva mai mult de douăzeci de ani. Dar de data aceea ochiul profesorului nu s-a înşelat şi a recunoscut în textul tînărului autor întraripparea poetului şi vigoarea dramaturgului, care avea să se vădească de atunci în atîtea opere.

Plecasem din nou într-o călătorie de studii, în vacanţa de vară a anului 1910, şi mă aflam la Paris. Într-o zi, pe *Avenue de l'Opéra,* întîlnesc pe Pompiliu Eliade cu soţia sa. După primele efuziuni de bucurie, fireşti cînd compatrioţii se întîlnesc pe meleaguri străine, şi după ce se informară de felul cum foloseam bursa de studii pe care o obţinusem pentru a doua oară, ei mă invitară să-i vizitez a doua zi: „Vino la noi, la hotel, să luăm ceaiul. Îţi vom face o surpriză." A doua zi la cinci, de cum am intrat în camera lor, Pompiliu Eliade îmi prezentă un caiet scris de mînă: „Iată surpriza", zise el, iar pe prima pagină citii: *„Înşir-te, mărgărite" — piesă într-un act de Victor Eftimiu.*

În timp ce se servea ceaiul îmi citi cu glas tare piesa. Eram toţi trei încîntaţi. Pompiliu Eliade şi soţia sa nu mai conteneau: „Ce talent am descoperit!... Ce păcat că piesa are numai un act!... Dar poetul mi-a promis să mai scrie un al doilea act... Vei juca rolul principal feminin"... Am plecat fericită. Şi poetul s-a ţinut de cuvînt. În toamnă, cînd piesa *Înşir-te, mărgărite* a intrat în repetiţie, era în două acte.

Repetam cu înfrigurare rolul fetei celei mici a lui Alb Împărat (Sorina, în versiunea actuală a piesei), care în partea a doua devine Zîna Florilor. Dar cu cîteva zile înainte de premieră o răceală grozavă se abătu asupra mea. Aveam temperatură mare, doctorul mă oprea să ies din casă, la teatru era grijă, enervare, emoție. Eu însă eram hotărîtă să joc cu orice risc. Am anunțat că viu neapărat și am jucat cu 39 de grade febră. După spectacol Pompiliu Eliade mă tachina: „Vă recomandăm la fiecare reprezentație aceeași... căldură".

Mărturisesc că premiera strălucitoare din februarie 1911 rămîne înscrisă în amintirea mea ca o aleasă bucurie, fiindcă am fost prezentă la botezul dramatic al unei piese care a rămas și va rămîne în literatura noastră. Pompiliu Eliade a înțeles și el prea bine acest lucru și, de aceea, a asigurat piesei o strălucită distribuție, în frunte cu Iancu Petrescu, care a făcut o minunată creație în rolul Împăratului, și cu Aristide Demetriade, care era superb prin avînt și lirism în rolul lui Făt-Frumos.

Aproape toți artiștii teatrului apăreau în roluri mici dar care, oferind bune posibilități de realizare, au căpătat adevărata lor valoare. În special Nae Grigorescu, un bun actor, care totuși n-a reușit să treacă niciodată dincolo de ceea ce se cheamă în teatru o „utilitate", a găsit în rolul vrăjitoarei — care în prima versiune a piesei, în două acte, n-avea chiar amploarea din ultima versiune, actuală — prilejul unei compoziții ce i-a dat un soi de mică celebritate. Desene, portrete și busturi — mai păstrez și azi unul — l-au reprezentat în acest rol.

În ce mă privește, trebuie să cred că am reușit să corespund viziunii tînărului autor, socotind după ceea ce mi-a scris pe volumul în care a tipărit piesa: „Domnișoarei Maria Filotti, fermecătoarei domnițe din *Înșir-te, mărgărite,* artistei desăvîrșite — cu toată admirația mea, Victor Eftimiu, 8 aprilie 1911".

Exact doi ani după premiera lui *Înșir-te, mărgărite,* în februarie 1913, jucam în a doua piesă a lui Victor Eftimiu, *Cocoșul negru,* avînd astfel prilejul să schimb rolurile de cochetă, ce începuseră să mă exaspereze. Îmi amin-

tesc că purtam un costum comandat special la costumierul Operei din Paris și al Comediei Franceze, Landolf. În piesa aceasta, a cărei lectură a făcut-o Eftimiu chiar la mine acasă, meșterul Nottara a avut o mare creație în rolul Diavolului, care-i prilejuia tirada: „Arunci un pumn de aur...", Tony Bulandra — care împreună cu Lucia Sturdza și cu Maria Giurgea revenise la Național în 1912 și interpretase pe Hamlet — juca pe Voievodul Nenoroc. Agepsina Macri era Mira Miralena iar în Crăiasa Zînelor apărea cu succes o tînără și frumoasă debutantă, care terminase Conservatorul în anul precedent. O chema Elvira Popescu.

După o lună, în martie 1913, am jucat altă piesă romînească, *Chemarea codrului,* singura dintre piesele lui George Diamandy care păstrează poate o șansă de a se salva de la uitare, prin figurile unora dintre personaje, în special a eroinei piesei, Anca, de a cărei interpretare mă leagă una din cele mai frumoase amintiri din această primă parte a carierei mele.

„Anca-Frînge-Gît din Soveja", fata crescută în inima codrilor de pădurarul Năsăilă — rol în care colegul meu de Conservator Ciprian punea toată căldura unui suflet curat — ajunsă la curtea Doamnei Maria din Rădeana — pe care buna și draga Constanța Demetriade o interpreta cu o demnitate și o prestanță incomparabile — se lovește de toate micimile unei lumi în care, sub pojghița subțire de poleială a „boieriei", stăpînesc trufia, intriga și prejudecata. Dar ea găsește aci dragostea viteazului Ioniță din Rădeana — căruia Tony Bulandra îi dădea un chip de năvalnică tinerețe și prospețime. Și Ioniță va părăsi, de dragul sufletului neprihănit al fecioarei, trufașa zădărnicie a curților boierești, pentru a trăi în curățenia și sinceritatea codrului bătrîn al munților Moldovei. Iancu Petrescu, Petre Sturdza, C. Belcot și mulți alții, ridicau valoarea numeroasei distribuții a piesei.

Rolul Ancăi îmi era atît de aproape sufletește, replicile ei le simțeam atît de pornite din propria mea inimă, încît rareori m-am identificat cu un personaj cu mai multă bucurie sufletească decît cu acesta.

Cu prilejul repetițiilor acestei piese am putut aprecia ce înseamnă un mare regizor și cîte trebuie să știe. Căci maestrul Paul Gusty, care a pus piesa în scenă, n-a lucrat cu mine numai spre a pătrunde textul piesei ci a trebuit să mă învețe, pentru una din scene, cum să imit graiul unei sumedenii de păsări ale pădurii. Și am rămas uluită văzînd că acest extraordinar învățător de teatru știa tot atît de bine să indice și o nuanță de subtilă psihologie dar și felul cum cîntă, pe craca lui, cintezoiul!

Cea mai serioasă problemă a interpretării a fost însă, ca să zic așa, de ordin sportiv. Pe vremea aceea femeile nu prea făceau sport, afară doar dacă se putea numi sport patinajul ce se practica iarna, pe lacul Cișmigiului, în rochie lungă și cu mîinile în manșon. Numai călăria, ca amazoană, era un sport accesibil femeilor și o practicam și eu, pe aleile de la șosea. Dar în *Chemarea codrului* trebuia să am pe scenă un duel, un duel veritabil, cu sabia, și încă un duel în care să-l înving pe Tony Bulandra! Iar Tony era un spadasin emerit, ale cărui florete și măști de scrimă le-am revăzut ani de-a rîndul după aceea în cabina sa de la ultimul etaj al Teatrului Comedia.

Trebuia așadar să învăț scrimă, nu jucărie, ca să pot da impresia pe scenă că în adevăr sînt de talia lui Tony în nobilul sport al armelor. Și cum pe vremea aceea nu se făcea la Conservator dans și scrimă, cum se face din fericire azi la Institutul de teatru, nu aveam habar nici de primele rudimente ale unei gărzi corecte. Dobîndirea cunoștințelor necesare, cu maestrul de arme Pipart — un francez înalt, cu o mustață *à la d'Artagnan* — a constituit cea mai delicată problemă a rolului, din care pînă la urmă am reușit să ies cu fața curată doar cu binevoitorul concurs al lui Tony, care nu profita niciodată de vreo greșeală a mea pentru a... scrie altfel rolul și a mă învinge...

Zece ani mai tîrziu am reluat rolul Ancăi, tot alături de Tony, la Teatrul Comedia, unde am retrăit cu emoție amintirea premierei.

Ce aș mai putea desprinde dintre atîtea piese jucate în acei ani?

Pe Doamna Allain din *Omul de altădată* de Porto-Riche, jucată la începutul stagiunii 1911—1912, curînd după vestita premieră a piesei *Cometa* de Anghel și Iosif ?

Pe Suzanne Lechâtelier din *Marșul nupțial* de Bataille, în care Agepsina Macri avea, în Grâce de Plessans, o creație ce verifica darurile actriței destinate unei mari cariere, și în care debuta Sonia, buna mea prietenă de mai tîrziu ?...

Pe Angelica din *Georges Dandin,* pe doamna Raiu din *Bunicul* lui A. de Herz, pe Flora din *Un fiu din America* ? Sau rolul Sandei din *Sanda* de Al. Florescu, pe care l-am jucat la reluarea din 1913 cu Lucia Sturdza, admirabilă creatoare a Elenei Radan, rol pe care aveam să-l joc eu insămi, doisprezece ani mai tîrziu, la o altă reluare a piesei, la care Lily Popovici juca rolul Sandei ?...

Sînt doar cîteva roluri din acei ani, de-o importanță inegală, așa cum inegală era și valoarea pieselor din acel repertoriu amestecat. Și e desigur numai o întîmplare dacă ele îmi mai revin în memorie, desprinzîndu-se din umbra altor roluri, de care mi-e indiferent dacă nu-mi aduc aminte.

Parcă mai degrabă sînt îndemnată să desprind amintirea acelui spectacol de la sfîrșitul anului 1915, dat în cinstea maestrului Nottara cu prilejul împlinirii a patruzeci de ani de teatru. „Meșterul" juca pe Oedip din *Oedip-rege* de Sofocle, înconjurat de o strălucită distribuție, cu Demetriade, Ion Petrescu, Radovici, Bulfinsky, Barbelian, Achille, Storin, Constanța Demetriade și Agepsina Macri-Eftimiu. In figurația piesei, în costume antice, apăreau absolut toți artiștii Teatrului Național, toți foștii elevi ai lui, înconjurîndu-l pe „meșter", la final, într-o apoteoză sărbătorească.

Era parcă ceva mai mult decît sărbătorirea lui Nottara, în acel spectacol festiv, și asta făcea ca atmosfera să fie atît de emoționantă.

Toți cei care-l înconjuram nu ne puteam împiedica de-a ne gîndi, în acea clipă, la drumul străbătut de teatrul romînesc de la 1875, cînd debutase „meșterul", și pînă în clipa acelei sărbătoriri, la încetele dar neîncetatele trans-

formări pe care le trăise în acest răstimp viața noastră teatrală. Eu însămi, în cei zece ani de carieră pe care urma să-i împlinesc curînd, vedeam prea bine cîte se transformau neîncetat sub ochii mei.

Da, Teatrul Național devenise o instituție cu o tradiție fermă de artă realistă, cu valori remarcabile, atît de numeroase încît, ca un stup de albine, putea, fără riscul de a se distruge, să roiască şi să dea naştere la companii particulare importante, ce făceau şi mai vie viața teatrală. Repertoriul se alcătuia, într-o bună parte a lui, cu o exigență ceva mai mare decît în trecut, şi nu mai vedeai pe afişul Teatrului Național acea alternanță bizară de melodramă şi de teatru clasic, de feerie copilărească şi de tragedie, pe care o mai apucasem şi eu la începutul Conservatorului, cînd a doua zi după *Fata aerului* se juca *Hamlet* şi după *Oedip-rege* vedeai pe afişul teatrului *Curierul din Lyon*... Dacă la 1903 noi mai jucam uneori repertoriul lui Frédérick Lemaître de la 1848, în 1915 apăreau pe afişul Teatrului Național noutăți teatrale din Franța, Germania sau Italia, apăreau unele din dramele lui Ibsen şi comediile într-un act ale lui Cehov, apărea Gorki cu *Azilul de noapte*.

Aceste progrese se realizaseră cu prețul nenumăratelor străduințe şi jertfe ale generației marilor artişti realişti, din care şi Nottara făcea acum parte şi la a cărui şcoală ne formasem noi, cei mai tineri. Nottara el însuşi a sintetizat impresionant, în memoriile sale, această contribuție, spunînd: „Instituția înfloritoare a Teatrului Național trebuie să înalțe imn de recunoştință martirilor ce s-au dus pe lumea cealaltă împovărați de necazurile şi mizeria ce au tras pe lumea asta".

Da, se străbătuse un drum lung. Şi totuşi cît de puțin se făcuse, cîte mai erau de făcut...

Însuşi repertoriul acesta, la zi cu noutățile şi uneori numai cu moda, nu avea un criteriu de selecțiune ci se mulțumea să adopte, orbeşte, cel mai nou succes de la Paris. Fiindcă teatrul nu avea pe atunci un public care să vină la spectacol din dragoste curată pentru cultură, pentru frumos, iar elementul principal ce mîna publicul la teatru era doar curiozitatea, senzaționalul sau uneori numai snobismul.

In vacanţă, cu copilul ei (1910).



Maria Filotti, Tina-Barbu, Maria Giurgea (1915).



În rolul împărătesei Teofana din piesa Bizanț *(1925).*

Iar fiindcă publicul era foarte redus, o piesă care se juca de douăzeci-treizeci de ori pe stagiune ajungea să constituie un mare succes şi era un lucru curent ca o piesă să dispară de pe afiş după cîteva spectacole. Faptul acesta obliga la o schimbare foarte deasă de repertoriu, şi consecinţa firească era că nu totdeauna piesele ajungeau pînă la ultima etapă de finisaj. Şi tot de aceea stagiunile se sfîrşeau la 31 martie, iar abia de curînd se prelungiseră pînă la începutul lunii mai.

In ceea ce priveşte montarea, deşi se făcuseră mari progrese de la epoca în care cîteva „saloane" serveau la toate piesele, oriunde s-ar fi petrecut acţiunea, totuşi executarea unor decoruri absolut noi pentru orice premieră nu era un lucru atît de curent încît să nu vezi apărînd pe afişe, cu litere mari, menţiunea „decoruri şi costume noi"...

Lipsa unui teatru de operă făcea ca Teatrul Naţional să alterneze pe aceeaşi scenă cu reprezentaţii sporadice de operă, ceea ce lăsa o impresie penibilă de amestec de genuri. Iar uneori sala servea pentru baluri, destinate strîngerii de fonduri pentru completarea golurilor bugetare, la care afişul anunţa tot felul de „surprize şi de atracţiuni nemaivăzute", „loji ornate cu flori naturale", „cîrciumi artistice" şi chiar „tablouri cu totul noi redate de un cinematograf care va debuta în acea seară", cum spunea afişul unui bal din primii mei ani de teatru. Abia după primul război mondial, în timpul directoratului lui Victor Eftimiu, acesta a făcut gestul de curaj de a pune pe foc parchetul mobil care acoperea sala la nivelul lojilor, cu ocazia balurilor, şi a distrus astfel definitiv această tradiţie, care nu avea nimic comun cu menirea de artă a primului nostru teatru.

Da. In acea seară a sărbătoririi sale, maestrul Nottara putea fi mulţumit, căci văzuse mari prefaceri. Dar în acea clipă, noi, cei mai tineri, nădăjduiam să vedem încă multe altele, care să ducă scumpul nostru teatru tot mai sus pe drumul afirmării sale...

Iar în acea seară de emoţie puteam, în gîndul meu, ca în copilărie, să-mi fac şi eu bilanţul a zece ani de luptă pentru cucerirea „măiestriei artistice", cum se spune azi

cu un termen pe care mărturisesc că uneori aş vrea să-l aud întrebuinţat cu cît mai puţină uşurinţă.

Aceşti zece ani avuseseră un prim rezultat: mă convinseseră că nu am greşit apucînd drumul pe care pornisem.

Căpătasem încredere în mine, iar anii de studiu neîncetat îmi dădeau treptat acea siguranţă proprie meseriaşului stăpîn pe uneltele sale.

Avusesem norocul de a juca alături de marii înaintaşi, ca Nottara, Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, Petre Liciu, de la care învăţasem cîte ceva cu fiecare piesă, cu fiecare replică.

Avusesem parteneri admirabili: Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Tony Bulandra, datorită cărora trăisem pe scenă clipe de bucurie artistică ce mă răsplăteau de toată munca lungă şi grea cerută de pregătirea unei piese.

Jucasem roluri multe şi variate, pe registre multiple, de la ingenue pînă la femeile fatale, regine, personaje clasice, personaje de legendă, cochete şi, din cînd în cînd... cîte un om adevărat. Aceasta îmi permisese să-mi măsor posibilităţile şi să-mi cunosc limitele şi preferinţele.

Stagiară clasa a III-a în 1907, stagiară clasa I în 1910, societară clasa a III-a în 1911, eram în 1916 societară clasa I, cea mai înaltă treaptă a avansării administrative.

In fond, era un inventar la sfîrşit de şcoală.

O primă epocă din „viaţa mea în teatru", ca să întrebuinţez formula atît de frumoasă a lui Stanislavski, se încheiase, poate fără să-mi dau seama. Abia azi, după atîţia ani, privind înapoi şi în situaţia de a putea judeca lucid, în perspectiva timpului, realizez acest lucru.

Şi e curioasă coincidenţa că era atunci tocmai momentul cînd, în pîrjolul ce cuprindea treptat întreaga Europă, încrîncenată în luptele primului război mondial, o epocă se sfîrşea şi o lume intra în agonie, fără să-şi dea seama...

Cred că momentul care marchează în cariera mea trecerea la o nouă etapă este piesa *Zaza*, pe care am jucat-o în ianuarie 1916.

Este prima piesă în care nu mai jucam *un rol*, ci eram o *protagonistă*, în care personajul meu nu mai era unul

din elementele necesare acțiunii, ci era însuși centrul și motivul ei. Aceasta n-ar fi însemnat mare lucru dacă ar fi fost vorba doar de o satisfacție de vanitate actoricească, dar era vorba de altceva. Asemenea roluri presupun, de obicei deși nu totdeauna, o gamă de sentimente foarte variate, prin care actorul trebuie să treacă în cursul acțiunii. De aceea ele sînt pietre de încercare ale tuturor calităților unui actor format, stăpîn pe meseria lui.

Deși era departe de a fi o capodoperă, *Zaza* întrunea elementele unui asemenea rol. Probabil că aceste calități au făcut ca piesa să intre în repertoriul multor artiste mari — începînd cu Réjane — să fie subiect pentru o operă de Leoncavallo și chiar, după al doilea război mondial, să fie transpusă de mai multe ori pe ecran. Însuși faptul de a aborda un asemenea rol însemna deci pentru mine precizarea unei etape de carieră. Iar faptul de a-l fi putut realiza constituia prima mea biruință veritabilă, examenul de maturitate artistică.

Și apoi — de ce n-aș spune-o ? — îmi era dragă această poveste a unei actrițe de șantan dintr-un orășel de provincie francez, care se amuză să-l prindă în laț pe un parizian ce o tratase cu răceală și care sfîrșește prin a-l iubi sincer, visînd o viață liniștită lîngă el, o viață capabilă să-i dea toate satisfacțiile numai prin dragostea omului iubit. Vis irealizabil, însă, fiindcă bărbatul e însurat și are un copil și fiindcă nici el nu și-ar părăsi familia, nici ea nu se simte în stare să i-o ceară. În acest impas, ea înțelege că nu există altă soluție decît despărțirea și, pentru a-și uita durerea, se avîntă într-o muncă ce îi aduce consacrarea artistică în meseria ei. Iar mai tîrziu, cînd își regăsește iubitul, care ar dori să reia idila, ea îl respinge, spre a nu-și altera amintirea unei dragoste curate și frumoase.

Era o poveste pe care o înțelegeam foarte bine, o poveste simplă și sentimentală, care ar fi putut cădea în melodramă, dar care se menținea totuși într-un ton discret, oferind o mare variație de situații — ce mergeau de la frivolitatea și cabotinajul primului act la dramatismul gestului de renunțare pe care îl face Zaza, spre a nu lovi

într-un copil nevinovat, şi sfîrşeau cu duioşia mascată de ironie din ultimul act, atunci cînd eroina reuşeşte să afle în muncă şi în artă satisfacţia pe care prejudecăţile burgheze i-o refuzaseră.

Aristide Demetriade în Bernard şi Livescu în Cascard, aveau două creaţii remarcabile şi spectacolul s-a bucurat de un succes la care a contribuit şi apariţia „senzaţională" a unui automobil veritabil pe scenă. Desigur că succesul ar fi continuat mai multe stagiuni, dacă... n-ar fi fost în 1916. Am reluat însă piesa, doisprezece ani mai tîrziu, în 1928, la Compania Bulandra, cu Tony Bulandra în rolul lui Bernard, cu acelaşi succes ca la premiera din 1916.

In aceeaşi stagiune — după memorabila premieră a piesei lui Mihail Sorbul *Patima roşie,* în care Elvira Popescu se consacra, în Tofana, alături de creaţia admirabilă a lui Ion Brezeanu, în Şbilţ — am jucat, la ultima premieră a stagiunii, *Străina* de Dumas.

Era piesa cu care debutasem în teatru, la Iaşi, zece ani mai înainte. Jucam atunci pe Catherine de Septmonts, pe care o juca acum Tina Barbu, iar eu jucam acum pe mistress Clarkson, pe care la Iaşi o jucase marea Aglaia Pruteanu. Storin era ducele de Septmonts şi în distribuţie mai erau Radovici, Soreanu, Livescu, Valentineanu. Şi această piesă, jucată la debutul meu de la Iaşi, o reluam în aprilie 1916, tocmai la această cotitură a drumului meu artistic, fără să bănuiesc de loc că aveam să mă întorc, cîteva luni mai tîrziu, să joc din nou la Teatrul Naţional din Iaşi...

Intrarea noastră în război a făcut ca deschiderea stagiunii 1916—1917 să întîrzie.

După primele succese ale trupelor noastre, ofensiva germană își accentua tot mai mult presiunea și trupele inamice înaintau acum pe teritoriul țării, creînd o îngrijorare care avea să ia curînd înfățișarea panicii. *Zeppelinul,* care ni se părea pe atunci o cumplită amenințare, îngrozea cu incursiunile sale populația, aruncîndu-și bombele asupra capitalei. Generația noastră nu știa ce înseamnă războiul, cu devastările, cu ororile sale, și contactul brutal cu realitățile lui înfricoșătoare ne uluia. Mulți actori fuseseră mobilizați și, dezorganizat de lipsa lor, teatrul își amîna mereu deschiderea stagiunii.

Serile pe care înainte le petreceam la teatru, în fervoarea artei, acum le petreceam în casă, cu ferestrele camuflate, tremurînd în așteptarea fluieratului sergenților și a glasului adînc al clopotului Mitropoliei, care serveau pe atunci să dea alarma aeriană. Stăteam cu sufletul strîns lîngă patul copilului meu, nopți întregi, spre a-l putea lua în brațe cînd auzeam alarma și să cobor în goană treptele celor trei etaje, pînă în pivnița în care se improvizase un adăpost pentru toți chiriașii casei, în timp ce reflectoarele își plimbau pe cer fîșiile de lumină, căutînd pasărea mecanică aducătoare de moarte...

In această stare sufletească asistam la febra ce cuprinsese multă lume care, luînd exemplul autorităților

ce se evacuau în Moldova, părăsea treptat Bucureştiul. Nu ştiam ce să fac: să plec, să rămîn? Îmi pierdusem părinţii, pe care îi adoram, cîţiva ani mai înainte; toţi ai mei erau pe front, eram singură în Bucureşti cu băieţaşul, care abia terminase prima clasă primară. Direcţia teatrului plecase la Iaşi, lăsînd la Bucureşti o comisie formată din trei societari, spre a păzi avutul teatrului şi cu dispoziţia ca toată lumea să rămînă pe loc. Totuşi mulţi actori, printre care şi Nottara, plecaseră şi ei la Iaşi, din proprie iniţiativă. Şi zilele treceau, iar eu mă uitam la geamantanele pe care le făcusem, într-o zi cînd luasem hotărîrea să plec totuşi, dar n-aveam curajul să le urc în birjă, să mă duc la gară şi să-mi las casa părăsită, pornind în necunoscut.

In fiecare zi comunicatele anunţau înaintarea trupelor germane, care se apropiau de capitală. „Bătălia Bucureştilor", în care toată lumea îşi pusese ultimele nădejdi, fusese o înfrîngere. Nimic nu mai putea împiedica ocuparea oraşului. Era vorba de zile, de ore.

Intr-o dimineaţă rece de noiembrie, cînd am deschis fereastra, am văzut un afiş proaspăt pe zidul casei din faţă. Am ieşit să-l citesc. Era ordonanţa generalului Mustaţă, prefectul poliţiei capitalei, care anunţa că fusese lăsat să predea oraşul trupelor germane şi cerea locuitorilor Bucureştiului să primească trupele de ocupaţie cu linişte şi bunăvoinţă. La fiecare paragraf revenea, obsedantă, ameninţarea cu împuşcarea pentru cine va călca ordinele. In clipa aceea m-am hotărît. Nu. Nu pot rămîne. Nu pot să suport ideea ocupaţiei duşmane. Plec.

M-am dus în grabă să-l caut pe colegul şi bunul meu prieten Alexandru Mihalescu, care locuia cu părinţii săi, şi l-am adus acasă la mine.

— Dragă „Mieluş" — aşa îi spuneau prietenii lui Mihalescu, întrebuinţînd ca poreclă de alintare numele unui personaj din *Irinel* de Delavrancea — vezi casa asta? E a ta. Instalează-te, stai aici ca la tine, ai grijă de ea, pînă mă întorc... dacă mă întorc.

Mihalescu m-a privit lung, cu ochii uşor umeziţi. Mi-a spus doar:

— Bine, Marie, du-te, n-avea nici o grijă.
Şi ne-am strîns mîna îndelung.
Străzile erau pustii, triste şi reci. În ceaţa de toamnă, oraşul părea lipsit de orice viaţă. Nici urmă de trăsură care să mă ducă la gară. Mă uitam în jur cu deznădejde, cînd deodată apăru, cu un zgomot hodorogit dar salvatoare, o cotigă din acelea cu care lăptăresele veneau să-şi desfacă laptele în oraş şi în care femeia se grăbea spre casa ei de la marginea Bucureştiului. Am oprit-o şi am implorat-o să facă un mic ocol şi să mă lase la gară. S-a învoit în sfîrşit şi astfel, cocoţată cu băiatul şi un geamantan pe deasupra garniţelor de lapte, am ajuns la gară.
De cum am ieşit pe peron am înţeles că era prea tîrziu. Ultimul tren plecase cu puţin înainte şi şeful gării primise ordin să nu mai dea drumul la nici o garnitură, fiindcă trupele germane tăiaseră calea ferată spre Piteşti, lîngă Titu, şi înaintau spre calea ferată Bucureşti — Ploeşti, care putea să fie tăiată şi ea dintr-o clipă în alta. Gara era însă plină de lume, într-o tensiune nervoasă extremă, care în acest haos reclama să se formeze încă un tren, cu orice risc. Mi-am adăugat şi eu rugăminţile la ale celorlalţi călători iar pînă la urmă am avut cu toţii cîştig de cauză. Şeful gării s-a învoit să mai dea drumul la o garnitură, în care am găsit şi eu un loc, cu băiatul în braţe, într-o înghesuială de nedescris.
Şi trenul a pornit încetişor spre Ploeşti, pe la ora unu, în ziua de 21 noiembrie 1916. Era ultimul tren care părăsea Bucureştiul. A doua zi, avangărzile germane pătrundeau în oraş.
Trenul mergea foarte încet, cu o locomotivă la un kilometru înainte, singură, în observaţie, ca să cerceteze drumul. Cînd am ajuns la Ploeşti, se înnoptase. Cred că am făcut vreo trei, patru ore pînă acolo, dar eram bucuroşi că am ajuns, căci această primă parte a drumului constituia toată problema. Să nu fim opriţi de inamicul care înainta.
La Ploeşti, tot cerul era o mare de flăcări, o vîlvătaie roşie se întindea la orizont şi cuprindea înaltul bolţii.

Ardeau sondele, în depărtare, spre Cîmpina şi Băicoi, şi cei din tren, tăcuţi, ghemuiţi, priveau cu ochii înlăcrimaţi dezastrul bietei noastre ţări...

Am pornit mai departe şi în miez de noapte am ajuns la Brăila, unde am coborît. Mă hotărîsem să mă opresc în oraşul meu natal, unde aveam prieteni care să mă găzduiască, şi să aştept un timp spre a vedea cum se desfăşoară evenimentele şi a-mi aduna gîndurile.

De la gară ne-am urcat într-o birjă şi am pornit spre centru. Oraşul dormea, liniştit, parcă războiul ar fi fost în altă planetă. Numai zgomotul roţilor de lemn ale trăsurii răsuna în noapte, cu ecouri nefireşti. Şi, deodată, un fluier de sergent de stradă izbucni undeva, un fluier din acelea pe care la Bucureşti le aşteptam cu inima strînsă, fiindcă însemnau alarmă, *Zeppelin,* bombe... Am sărit în picioare în trăsură, strîngîndu-mi mai tare copilul şi strigînd :

— Opreşte, birjar, ce faci ? Opreşte ! Nu auzi ! Alarmă !

Dar bietul om întoarse de pe capră o privire mirată şi mă întrebă pe sub mustaţă :

— Ce-ai păţit, cucoană ? Ce alarmă ? Stai binişor ! Nu vezi că-s vardiştii noştri, care îşi fac ţignale între ei, să ştie că-s la post ?...

Am stat vreo două săptămîni la Brăila, într-o linişte patriarhală, revăzîndu-mi prieteni dragi din şcoală şi copilărie, de care anii mă despărţiseră şi a căror dragoste m-a reconfortat în acele clipe de restrişte. Dar frontul se apropia, trupele se retrăgeau mereu în Moldova, se auzea că se va stabili o linie de rezistenţă între Focşani şi Dunăre...

Trebuia să plec mai departe, spre Iaşi.

Dar cum ?

Prin gară nu treceau decît trenuri militare, înţesate, şi nu mai ştiam ce să fac. Dar din nou norocul îmi surîse. Intr-o zi, cînd mă aflam în gară ca să găsesc o soluţie, opreşte un tren militar. Un medic în uniformă, care tocmai coborîse, mă vede şi vine la mine, cu figura deschisă, bucuros că zăreşte o cunoştinţă după atîtea încercări

prin care trecuse. Era doctorul Liviu Cîmpeanu, excelentul chirurg care a ilustrat medicina noastră mai tîrziu, pe atunci foarte tînăr. Era comandantul trenului şi, cînd a auzit zbuciumul meu de a găsi o soluţie să plec mai departe, s-a oferit să mă ia cu el, căci trenul trebuia să lase răniţi la spitalul din localitate şi pleca spre Iaşi aproape gol. Am acceptat, fericită, şi am plecat cu ei.

Aşa-zisul tren sanitar era de fapt o garnitură de vagoane de marfă, închise, amenajate ca să poată transporta răniţi. De o parte şi de alta a uşilor largi din mijloc — prin care în vremuri normale se introducea marfă şi prin care, în acest decembrie friguros, intra vîntul îngheţat de iarnă — erau aşezate, pe două rînduri suprapuse, brancarde militare, în chip de paturi. O sobă de tinichea în mijlocul vagonului, un dulap de lemn cu instrumente medicale şi o masă simplă completau „instalaţia". Aşa cum era, mi se părea însă mai frumos decît Orient-Expresul!

Am făcut aproape două săptămîni pînă la Iaşi, căci trenul se oprea cu zilele în cîte o staţie, spre a lăsa să treacă alte transporturi mai urgente. Intr-o staţie din acestea, pierdută în cîmp, am avut surpriza şi bucuria s-o revăd pe sora mea iubită, pe care n-o văzusem de la începutul războiului şi care se instalase într-un sat moldovean, să poată fi mai aproape de soţul ei ce se afla pe front. Această revedere mi-a dat curaj şi am ajuns la Iaşi cu moralul mai ridicat.

Aveam şi nevoie de aceasta, căci Iaşul, în acel tragic sfîrşit al anului 1916, nu mai era decît umbra tristă a oraşului liniştit şi cald pe care-l cunoscusem în primul an de teatru.

Puhoiul de oameni fugiţi din restul ţării şi care se refugiaseră aici punea probleme a căror soluţie nu s-a putut realiza decît cu greu şi dădea oraşului, în primele luni, o atmosferă de cetate asediată. Iarna foarte aspră, frigul, lipsa de lemne, lipsa de alimente, lipsa de locuinţe se uneau, spre a crea o atmosferă apăsătoare, cu strîngerea de inimă pe care ţi-o pricinuia drama prin care trecea ţara, sfîşiată, mai mult de jumătate cotropită de

dușman, și în care fiecare om avea o ființă iubită de care nu mai știa nimic, fie că era pe front, sub gloanțe, fie că rămăsese dincolo, sub ocupație.

De cum am sosit la Iași, am alergat la Teatrul Național să-mi revăd prietenii, colegii. Am găsit acolo, adăpostiți în clădirea teatrului, care cum putea, prin cabine și prin săli de repetiții, o mulțime de colegi ce-și lăsaseră totul în „teritoriul ocupat" și se refugiaseră la Iași. Luînd exemplu de la ei, mi-am găsit și eu, de bine de rău, un culcuș într-o cabină. De la recuzită am obținut unicul pat disponibil, un pat stil „Henri IV", impunător, superb, cu baldachin. Avea singurul cusur că o dată introdus în cabină — care avea proporțiile oricărei cabine de teatru, cîțiva metri pătrați — n-a mai rămas loc pentru nimic altceva. Ca să ne urcăm în pat, seara, intram pe la picioare și ne duceam de-a bușilea pînă la perne, căci în ambele laturi patul ocupa toată camera, de la un zid la altul. Băiețașul meu făcea sportul ăsta cu o nestăpînită bucurie, se-nțelege, dar pentru mine era mai puțin nostim.

De cealaltă parte a coridorului, o sală mai mare, care servise ca atelier de croitorie, era acum locuința familiei Brezeanu: nenea Iancu, soția sa Lucreția și fiul lor Grigore, cel care realizase, cîțiva ani mai înainte, primul film romînesc, dedicat războiului de la 1877. Dar fiindcă sala era mai mare familia Brezeanu trebuia s-o împartă și cu Tina Barbu, care-și amenajase un colț al ei, mascîndu-l cu niște draperii întinse pe galerii.

Într-o cabină de la etajul superior, chiar deasupra mea, locuia Vasile Enescu. „Enice", cum îi spuneau colegii, învățase regia de la Davila, căruia îi fusese mai întîi șef de cabinet la direcția Teatrului Național și apoi asistent de regie la teatrul lui. Cu asemenea școală, Enice pătrunsese tainele meseriei și devenise un bun regizor. Dacă n-a avut fantezia și îndrăzneala necesară marilor înnoitori, el a avut o solidă cultură teatrală, tact, răbdare și pătrundere psihologică, calități cu care a creat multe spectacole de valoare, de o artă discretă și omenească, pe linia școlii lui Gusty și Davila. N-a

avut decît un singur cusur: modestia. Ne-am înțeles întotdeauna foarte bine și vremea ne-a legat sufletește, prin amintirea realizărilor și uneori și a succeselor comune.

În acea iarnă cumplită locuitorii Iașului îndurau o foame cruntă. Cred că cine a trăit acele vremi va păstra o amintire veșnic recunoscătoare acestui aliment simplu, modest și lipsit de pretenții, care se cheamă fasole uscată. Căci, dacă n-ar fi fost fasolea, cred că am fi murit cu toții de foame, acolo, în Iașul înghețat și trist. Nu se găsea nimic, în piață și la restaurante, decît fasole. Nu știu ce recoltă specială se făcuse în acel an, de unde ieșea atîta fasole și cum nu se termina, dar fapt e că doar atît găseai de mîncat. Erau două restaurante: „Tănăsache" și restaurantul de la „Hotelul Împăratul Traian", în Piața Unirii. La amîndouă, listele erau formate, invariabil, din trei feluri de mîncare: ciorbă de fasole, iahnie de fasole și fasole cu carne. Numai că fasolea „cu carne" era o simplă figură de stil, carnea rămînînd invizibilă, cum invizibilă rămînea pretutindeni.

De aceea, e lesne de închipuit senzația pe care a făcut-o, într-o seară, un miros de prăjeală ce s-a răspîndit în „cartierul" nostru de deasupra scenei, la Teatrul Național, venind fără putință de îndoială din „apartamentul" familiei Brezeanu. Probabil că parfumul acesta neobișnuit, tulburător, care ne uluia, a ajuns și pe coridorul cabinelor de deasupra, căci Enice s-a sesizat și el. Aveam un fel de telefon între camerele noastre: țeava caloriferului — care nu mergea — trecea vizibil din camera mea, prin tavan, în camera lui de deasupra, lăsînd în jurul ei o gaură ce ne îngăduia să convorbim de la un etaj la altul. Am auzit cele trei bătăi care constituiau apelul nostru telefonic și glasul lui Enice, coborînd de sus, mă întrebă:

— Marie, tu nu simți nimic?

— Ba da, e un miros de prăjeală; vine din camera familiei Brezeanu.

— Bine, dar ce pot să prăjească? Fasole prăjită n-am mai auzit!

— Enice, dacă ai încredere în experienţa mea culinară, ăsta e miros de chiftele prăjite.

— Chiftele ! ? Nu se poate !

— Chiftele sînt, Enice, fără discuţie !

L-am mai auzit spunînd încă o dată, cu un ton visător, languros şi tandru :

— Chiftele !...

Apoi a urmat o tăcere. Dar, după un timp, am auzit din nou semnalul şi o hîrtiuţă a coborît prin gaura ţevii de la calorifer. Iar glasul lui Enice m-a anunţat :

— Dragă Marie, parfumul ăsta ispititor a trezit în mine un poet adormit. Nu m-am putut reţine să nu-i fac coanei Lucreţia o poemă : *Balada chiftelei*. Du-i-o tu, poate că... pică ceva.

Imi pare rău că n-am păstrat versurile improvizate de Enice, în stil de „placet", aşa cum Molière ar fi putut adresa unul lui Ludovic al XIV-lea. Mi-aduc aminte că m-au amuzat enorm şi au circulat în tot teatrul. In orice caz, „jalba" a avut un succes concret, căci graţie ei şi prin dărnicia soţilor Brezeanu am adăugat şi noi cîte-o chiftea meniului nostru de refugiu. O chiftea cum n-am mai mîncat niciodată !... A fost un rar moment de destindere, în atmosfera de griji şi de durere în care trăiam.

Din fericire, am început să joc, să repet, să lucrez, să mă simt revenind la viaţă. In afară de artiştii valoroşi ai Teatrului Naţional din Iaşi erau acolo, în capitala Moldovei, devenită acum capitala ţării, mulţi artişti ai Teatrului Naţional din Bucureşti şi ai celui din Craiova, ca şi de la teatrele particulare. Era acolo şi Marioara Ventura, venită în ţară de la Paris, erau Tănase, Marioara Cinsky şi mulţi artişti de operetă şi revistă. Cu toate aceste forţe artistice reunite, directorul Teatrului Naţional, Alexandru Mavrodi, a deschis stagiunea 1916—1917, jucînd toate genurile de teatru, reuşind să reia o adevărată „viaţă teatrală" şi să formeze şi echipe de artişti care mergeau să joace pentru ostaşi la unităţile militare în refacere, pînă aproape de linia fron-

tului. Acolo ne intîlneam uneori cu George Enescu, aplecat asupra viorii din care smulgea accente de nedescris, răspîndindu-le vraja ca un dar al sufletului său. Căci Enescu era prezent pretutindeni unde arcuşul lui putea aduce alinare şi silueta sa, uşor adusă de umeri, o vedeam adesea trecînd pe străzile Iaşului în acea iarnă grea, ascunzînd într-un manşon mic mîinile lui fermecate.

Mă împărţeam, între munca de la teatru şi cea de la spitalul instalat în localul Liceului Internat, unde în fiecare dimineaţă mă duceam să lucrez, ca infirmieră, de cum sosisem la Iaşi.

Ştiam că e nevoie ca fiecare să ajute, cu toate puterile lui, la alinarea nenumăratelor suferinţe pe care războiul le făcea să apese atît de greu asupra celor mulţi şi umili, în timp ce îngăduia unui pumn de profitori să-şi satisfacă interesele meschine. Am socotit că trebuie să-mi fac şi eu datoria. Dar mă încrezusem cam mult în forţele mele şi primul meu contact cu spitalul a fost greu. Am fost trimisă din prima zi să ajut la sala de operaţii, după o foarte scurtă explicaţie a sorei şefe. In jurul meu fiecare exercita o îndeletnicire cu care era obişnuit iar bieţii medici n-aveau de unde să ştie cu cine au de-a face, că n-am nici o pregătire pentru a ajuta la o operaţie. Şi e destul să spun că în cazul acela era vorba de o amputare.

Medicul, cufundat în munca lui, îmi dădea ordine scurte, fără să ridice capul: „ţine asta!"... „dă-mi cutare!"... „fă aşa!"...

Eram încordată ca un arc de teama de a nu greşi şi a face vreun gest care să compromită operaţia şi în acelaşi timp de voinţa desperată de a nu mă lăsa copleşită de groaza ce creştea în mine, de răscolirea pe care o provoca în toate fibrele fiinţei mele ideea că participam la un act pe care chipul tînăr al pacientului îl făcea şi mai tragic.

O, nu, asta nu mai era o dramă fictivă, trăită pe scenă, asta era realitatea aspră, era oroarea războiului în toată sălbăticia ei. Şi clipele acelea, în care i-am simţit grozăvia cu atîta intensitate, mi-au săpat în suflet, pe vecie,

ura împotriva lui. Căci n-am să uit niciodată zgomotul sinistru cu care a căzut, într-o căldare de spital, ceea ce fusese un picior de om.

M-am obişnuit însă, treptat, cu munca aceea aspră, în care găseam o mulţumire nespusă cînd vedeam apărînd pe chipurile supte de suferinţă un surîs, cînd doctorul trecea pe lîngă pat spunînd „merge bine" şi ştiam că am ajutat şi eu, puţin, la asta.

Am jucat în cele două stagiuni de la Iaşi (1916—1917 şi 1917—1918) un număr redus de piese, de o valoare relativă. Am jucat, astfel, o domniţă în prima piesă a lui N. Iorga, *Invierea lui Ştefan cel Mare*, în care maestrul Nottara avea un nou prilej de a da viaţă marii figuri a lui Ştefan-vodă, pe care o întruchipase în *Apus de soare*.

Am jucat apoi *Messalina*, de Wilbrandt, un rol din repertoriul marii tragediene Agatha Bîrsescu, precum şi în *Suprema forţă*. De astă dată am jucat rolul Zoe, trecînd astfel pe rînd prin toate rolurile feminine ale piesei, căci înainte jucasem mai întîi rolul Silviei, apoi pe al Irinei. Le jucasem cu creatoarea Zoiei, cu Aristizza, şi iată că acum reluam rolul ei. Aveam impresia, în scenă, că o simt lîngă mine, că mă îndrumă cu sfaturile ei. Iar în gîndul meu închinam în acele clipe un prinos de caldă recunoştinţă celei care se stinsese de curînd, uitată de indiferenţa oficială a vremii, ducînd cu ea în veşnicie amintirea celui mai frumos talent al teatrului nostru şi lăsînd în urmă-i un exemplu şi învăţăminte care rodiseră în atîtea suflete.

La Iaşi am avut bucuria să reîntîlnesc şi pe Mihai Codreanu şi să joc, în traducerea lui, pe Roxana din *Cyrano de Bergerac*, alături de maestrul Nottara în Cyrano, cu prilejul unui spectacol de gală.

De acel spectacol se leagă amintirile uneia din cele mai puternice emoţii pe care am resimţit-o vreodată în scenă. Băiatul meu, care avea pe atunci vreo opt sau nouă ani, cunoscuse de mic atmosfera pregătirilor unui spectacol, mă ascultase învăţînd rolul cu glas tare, asis-

tase dintr-un colț la lecturi de piese sau privise cu interes cum încerc rochiile de scenă cu croitoreasa. Iar de cînd ajunsese să-i treacă născiorul mai sus de bordura de catifea de la „loja artiștilor", venea la teatru în matineu de cîte ori jucam și era o mare problemă să-l consolez, atunci cînd conținutul piesei mă împiedica să iau la teatru un copil.

Acum, la Iași, locuind chiar în teatru, trăia și mai intens atmosfera lui specifică. O dată, căutînd un caiet nou și gros, pe care-l cumpărasem ca să scriu traducerea unei piese și care dispăruse fără urmă, intru în camera familiei Brezeanu, să întreb dacă nu l-am lăsat acolo și, în adevăr, după perdeaua care despărțea camera Tinei Barbu, găsesc caietul pe care-l căutam cu desperare. Numai că, atunci cînd l-am deschis, am văzut ceva scris în el, cu scrisul de școlar al băiatului meu. Pe prima pagină, caligrafiat cu aplicație, titlul *Napoleon,* dramă în nu mai știu cîte acte și cîte tablouri (foarte multe). Pe pagina a doua, așa cum văzuse în textele mele, „personajele", o lungă listă de nume mai mult sau mai puțin istorice, după cum cerea subiectul. Iar apoi „actul I, tabloul I" și o amplă descriere de decor, ca la carte. De aci încolo, însă, autorul debutant se vede că avusese dificultăți cu înnodarea intrigii, căci restul caietului rămînea cu îndărătnicie alb...

Se înțelege deci că am avut mari greutăți să-i explic băiatului că nu-l pot duce jos în sală, la spectacolul cu *Cyrano de Bergerac*. Era un spectacol de gală, la care asista tot corpul diplomatic, toate locurile erau cu invitații și serviciul de ordine era foarte strict. Imposibil să obțin un bilet, nici să stea copilul în picioare. Nu rămînea deci decît să aibă răbdare pînă la al doilea spectacol.

Am avut impresia că l-am convins și că m-a înțeles. l-am culcat și am coborît liniștită să joc.

Spectacolul a început, totul mergea bine. Nottara era strălucitor de „panaș" în rolul lui Cyrano, sala era caldă, versurile lui Rostand în tălmăcirea lui Codreanu își luau zborul pline de avînt... Ajunsesem la actul trei,

la scena balconului. Jos, în umbră, Cyrano vorbea Roxanei, care credea că-l ascultă pe Cristian, explicîndu-i ce-nseamnă un sărut :

...E o făgăduință
Precisă. Jurămîntul ce vrem a-l consfinți.
E punctul roz ce-l punem pe i din a iubi,
Secret ce-l spunem gurii cu tainică surdină,
E-o clipă de vecie cu murmur de albină,
Nectar divin ce-acuză un gust suav de flori.

Şi Roxana, îmbătată de cuvintele lui Cyrano, ridică privirea, parcă ar fi vrut să ia cerul drept martor al slăbiciunii sale...

Dar cînd m-am uitat în sus, ce-mi văd ochii, la zece metri deasupra scenei, acolo unde se urcă fundalurile? Cocoțat pe paserela strîmtă care înconjura scena şi servea pentru manevrele maşiniştilor de serviciu, o bucățică de om în cămăşuță de noapte, aplecat peste bara subțire ca să vadă mai bine, asculta transportat versurile lui Rostand...

Era băiatul meu! In dorința de a vedea spectacolul, se furişase din camera noastră, situată la unul din etajele superioare, şi nimerise deasupra scenei. In minte îmi fulgeră ce-ar însemna dacă şi-ar pierde echilibrul, dacă ar cădea de la înălțimea aceea!... Aş fi vrut să-i strig să bage de seamă, să plece de acolo, să nu se aplece!... Dar îmi sosise replica şi jur că n-am ştiut cum, în loc de strigătul de spaimă care-mi stătea pe buze, au ieşit de pe ele versurile Roxanei, nu ştiu cum de-am putut să spun, cu glas suav :

Veniți, culegeți mierea acestei flori divine...

Nu mă pot desprinde de amintirea acelor vremuri fără a evoca imaginea zguduitoare a ostaşilor ruşi, manifestînd pe străzile Iaşului, după biruința Marii Revoluții Socialiste din Octombrie 1917. Tăcuți, hotărîți, cu o lu-

mină de nădejde în ochi, purtînd drapele roşii şi lozinci care vorbeau de pace, de pîine şi de libertate, treceau în lungi coloane prin burniţa de toamnă, sub privirile uluite şi îngrozite ale reprezentanţilor „ordinei publice". Iar miile de locuitori care ieşiseră să vadă cortegiul simţeau in-distinct că paşii aceia, călcînd rar şi apăsat, zdrobeau ceva în marşul lor...

„Viața particulară, viața sentimentală a unui actor nu e interesantă decît dacă a avut repercusiuni asupra artei sale, dacă la un moment dat i-a provocat crize, prăbușiri, înălțări, dacă i-a schimbat felul de a gîndi, de a se exprima..."

Aceste rînduri, scrise cîndva de Victor Eftimiu în legătură cu Tony Bulandra, sînt extrem de juste. Fiindcă sînt în totul de acord cu ele, n-am socotit necesar să dau, în aceste pagini, detalii asupra vieții mele personale decît în măsura în care ar fi putut lumina evoluția carierei mele. N-am vrut să amintesc decît ceea ce a avut o influență asupra felului meu de a-mi înțelege arta, de a o pătrunde, de a o iubi.

Dar cititorul, dacă nu găsește aci povești intime și sentimentale, nu trebuie să creadă că un actor e o mașină de învățat roluri și că mi-a fost dat să trec prin viață fără să am parte de visul de dragoste al oricărei fete, de bucuriile și tristețile iubirii, de sfîșierea de a pierde ființele ce-ți sînt dragi, de dezgustul pe care ți-l provoacă fățărnicia și loviturile intriganților, de sila și ura pe care ți le trezesc în suflet prostia și minciuna.

Nu. Am trăit toate aceste sentimente și multe altele, de care actorul avea parte în profesia sa, pe acele vremuri.

Aș putea spune că mai toate rolurile din cariera mea le-am udat cu lacrimi...

Am cunoscut gustul amar al eșecului, cînd n-ai reușit să realizezi ceea ce sperai să fie o creațiune de artă. Și

jignirea adîncă pe care ți-o trezea nedreptatea, în alte vremi, apuse pentru totdeauna, cînd totul ți se părea zadarnic și te întrebai de ce ai trăit și ai muncit atît, dacă meritul nu ți-e recunoscut. Și ințepătura otrăvită a invidiei, care te pîndea din umbră...

Aveam, în cabina mea de la Național, înșirate pe pereți, o serie de fotografii din diferite roluri. Intr-o seară, intrînd în cabină, am găsit toate fotografiile mele ințepate cu acul în dreptul ochilor. Pretutindeni, o mînă dușmănoasă nu găsise alt mod de a-și exterioriza ura decît scoțîndu-mi ochii în efigie, ca în procedeele de magie medievală. Am fost zguduită de această întîmplare, care-mi dezvăluia pînă unde poate ajunge micimea unor suflete din breasla noastră. Dar zguduirea aceasta s-a transformat într-un imbold de a face din meseria mea ceva mai nobil, mai curat, mai cinstit, de a fi preocupată nu de bîrfeală, vanitate și invidie, ci de ceea ce realizez în arta mea, de bucuria pe care o dăruiesc oamenilor. Am păstrat acele fotografii, pentru ca ele să-mi fie un îndemn permanent către altceva. Și le voi lăsa amintire, să fie exemplu actorilor tineri de ceea ce *nu* trebuie să fie artistul adevărat...

Am cunoscut sentimentul amarnic al neputinței, al zădărniciei, atunci cînd m-am ciocnit de prejudecățile sociale burgheze, capabile să rănească fără milă un suflet tînăr și curat, vibrînd de sinceritate și de iubire. Astăzi aceste prejudecăți stupide împotriva meseriei de actor au dispărut, sînt doar amintirea urîtă a unor timpuri trecute, dar pe vremea cînd intram în teatru și în viață ele erau încă puternice și fără crutare. M-am lovit de ele în împrejurări dramatice ale vieții mele. Dar de lovitura lor nu m-am lăsat zdrobită, ci m-am hotărît, cu îndîrjire, să dovedesc că meseria aceasta pe care mi-am ales-o nu e rușinoasă, că poți găsi în ea titluri de glorie și de noblețe, dacă o faci cu pasiune, cu credință, cu dăruire totală. Și poate că acesta a fost unul din impulsurile majore care m-au legat de teatru. Căci teatrul și copilul meu constituiau, din acea clipă, singura

mea rațiune de a fi, singura justificare și singura bucurie a vieții mele.

Am cunoscut sărăcia și nevoia, și gîndul obsedant că aș putea să-mi sfîrșesc zilele în lipsuri, așa cum a fost soarta atîtor mari actori de pe vremuri, ajunși la bătrînețe. De aceea am muncit din greu, ani de-a rîndul, spre a-mi clădi un cămin, în care să fiu la adăpost de acest trist destin al artiștilor din trecut.

Dar am cunoscut și dăruirea sufletească a prieteniilor, uneori neașteptate, ca o floare răsărită pe cîmp. Și calmul, fericirea liniștită pe care priveliștea naturii ți-o strecoară în suflet ca un balsam. Și sentimentul tulburător, de răscolire, șuvoiul viu de sentimente tumultuoase, pe care-l face să izbucnească în tine perfecțiunea capodoperelor artei.

Am cunoscut toate acestea, și cred că a fost spre norocul meu. Căci ucenicia vieții a completat ucenicia mea în teatru și m-a ajutat s-o desăvîrșesc.

Pentru ca actorul să poată reda lumea de sentimente a atîtor personaje, pentru ca el să-și simtă sufletul contopindu-se cu sufletul personajului, nu e de ajuns să fi citit și studiat mult, ci trebuie să fi cîntat pe coardele sufletului său toată gama pasiunilor, a bucuriilor și a durerilor, a nădejdilor și chiar a deziluziilor.

Actorul trebuie să fie un mare observator al altora, care să știe să privească oamenii din jur, să le analizeze comportarea caracteristică pentru vîrsta, temperamentul, profesiunea sau mediul social al fiecăruia și, cînd va avea ocazia, să știe să întrebuințeze acest material de observație pentru a da personajului său ținuta, gestul, ticul sau deformația caracteristică, făcînd din el un tip reprezentativ.

Dar tot atît de prețios este să știe să se observe pe el însuși, în reacțiile sale față de împrejurările felurite ale vieții. Și pentru aceasta e bine să fi simțit și să fi trăit cît mai mult, ca să poată regăsi o cît mai bogată gamă de sentimente și să le retrăiască în personajele ce întrupează pe scenă, dînd accentul just bucuriilor și durerilor sale.

Să fiu bine înțeleasă. Nu e vorba ca actorul să aibă o viață furtunoasă și plină de pasiuni, ci să știe să scoată o învățătură din experiența fiecărei clipe a existenței, din orice eveniment, analizînd sentimentele pe care i le trezește în suflet, pentru ca să le poată transpune în trăirea de pe scenă.

Poate că de aceea e greu pentru un artist prea tînăr să se apropie de marile roluri ale repertoriului teatral și să știe să le pătrundă. Ele cer, pe de o parte, o mare variație de registre și de nuanțe, pentru a exprima sentimentele felurite și trecerile multiple care fac tocmai marea valoare a capodoperelor teatrului — cer deci actorului o virtuozitate tehnică ce nu se poate dobîndi decît după o practică mai îndelungată — dar cer, în ultimă analiză, și o cunoaștere adîncită a vieții, nu din cărți ci din propria sa experiență, care de asemenea nu se poate dobîndi decît cu timpul.

Din nefericire, cînd ai ajuns să posezi aceste două calități : experiența vieții și tehnica perfectă a meseriei, deseori nu mai ai atributele fizice ale rolului. El cere uneori o tinerețe și o prospețime care s-au ofilit în cursul anilor și în munca pentru a pătrunde tainele meseriei. E aici una din tragediile ascunse ale profesiunii noastre. Dilema aceasta cred că mulți actori au resimțit-o, mai ales în cadrul unei instituții de stat cum era Teatrul Național. Și poate că acesta (și nu numai problema materială) a fost unul dintre motivele care au determinat mulți actori mari din țara noastră să caute în teatrul particular o mai ușoară putință de manifestare în rolurile pe care le visau.

Căci, să ajungi să joci un rol nu depindea, la Național, numai de dorința ta și de gradul de pregătire cu care erai capabil să te apropii de el. Dorința îți rămînea deseori un vis, ani întregi, fiindcă piesa nu se putea juca sau fiindcă se amîna, pentru unul din nenumăratele considerente ce intrau în joc la formarea repertoriului unui teatru oficial. Iar uneori interveneau și alte motive, de alt ordin, care făceau ca, atunci cînd se juca piesa, rolul visat de tine să-l joace altcineva...

Am în sertare, printre toate textele rolurilor jucate, şi pe cele... pe care nu le-am jucat. Bătute la maşină, cu data şi iscălitura directorului care m-a distribuit în ele, deseori cu indicaţiile pe care mi le făceam în timpul repetiţiilor. Şi totuşi nu le-am jucat niciodată... Uneori proiectul de a reprezenta piesa a rămas doar un proiect, alteori s-a început pregătirea ei, dar pînă la urmă a fost scoasă din repetiţie.

Şi nu erau piese care nu meritau să fie jucate. Era printre ele *Ernani* de Hugo, în care trebuia să fiu Doña Sol — era *Maria Stuart* de Schiller, în care trebuia să fiu Maria — era *Hangiţa* lui Goldoni, în care trebuia să joc pe Mirandolina — era *Andromaca* lui Racine, în care trebuia să fiu Andromaca — era *Conversiunea căpitanului Brassbound* de Shaw, în care trebuia să joc pe Lady Cicely — era *O lună la ţară* de Turgheniev, în care am repetat pe Natalia. Oricare din aceste piese ar fi făcut cinste Teatrului Naţional. Nici una nu s-a mai jucat.

Alteori piesa s-a reprezentat, dar pînă la urmă n-am jucat eu rolul, cum s-a întîmplat cu Elena din *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, cu Germaine din *Îndrăgostita* lui Porto-Riche, cu Fulvia din *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello, şi cu multe altele.

Căci viaţa de iluzii a teatrului era făcută odinioară din nenumărate deziluzii...

Dar alături de aceste roluri, de care m-am apropiat, pe care le-am pipăit, le-am studiat, fără ca totuşi să ajung să le trăiesc pe scenă, cîte alte roluri la care m-am mulţumit doar să visez...

Dacă mă uit la lista celor peste o sută douăzeci de roluri jucate în primii treizeci de ani ai carierei mele, atîta timp cît am fost la Teatrul Naţional, pot număra pe degete — căci nu sînt nici zece — rolurile pe care în adevăr le-am vrut, le-am cerut şi uneori le-am impus prin insistenţele mele repetate.

Şi totuşi cît e de firesc ca, atunci cînd simţi că ai ajuns la o anumită treaptă a posibilităţilor tale, să doreşti să-ţi încerci puterile într-unul din marile roluri ale repertoriului clasic sau modern. Unul din acele roluri

care definesc un actor, care constituie o carte de vizită fiindcă permit comparaţia jocului tău cu al altor actori, un rol de care e o cinste să-ţi legi numele şi în care ştii că vei găsi o bucurie, rară într-o meserie care cere atîtea jertfe.

E firesc ca actorul să dorească aceasta, mai ales fiindcă el nu are norocul de a lucra cu materialul concret şi durabil al celorlalte arte, ci se serveşte doar de bietul material trecător care e propria sa fiinţă. De aceea „creaţia" sa va dispare o dată cu el şi nu are o şansă să supravieţuiască — o! atît de puţin şi de imperfect — decît prin amintirea ei.

Dar amintirea aceasta, ca să dăinuiască în adevăr, nu se poate lega valabil de opere ele însele trecătoare, de care în curînd nimeni nu-şi va mai aduce aminte, ci trebuie dăltuită în marmura durabilă a capodoperelor.

Această aspiraţie către durată mi-a stăpînit întotdeauna sufletul şi a născut în mine năzuinţa către creaţia cît mai desăvîrşită, către perfecţiune. Exigenţă neîncetată a calităţii, care m-a făcut adesea să sufăr. Căci niciodată nu am avut impresia că am dat destul, totdeauna m-am frămîntat, m-am îndoit de mine şi am socotit că aş putea face mai mult.

Exigentă pentru mine, am fost, fireşte, exigentă şi pentru alţii. Poate că asta a făcut ca nu totdeauna să par agreabilă şi comodă celor cu care am lucrat.

În teatru, cînd era vorba de meserie, am cerut tuturora s-o respecte, aşa cum o respectam şi eu. Actorul are nevoie, cînd joacă, de o linişte desăvîrşită, spre a se putea concentra. Şi nu numai la spectacol, dar şi la repetiţii. Atunci cînd joc, eu socotesc că oficiez şi cer şi celorlalţi să participe la slujbă.

Fiecare om din jurul scenei are rostul lui, ca o rotiţă într-un ceasornic, dar în acelaşi timp trebuie să ştie că are şi datoria de a ajuta pe actor să se pună în acea stare specială, de maximă permeabilitate la rol, fără de care nu poate realiza nimic valabil. Cabiniera care te îmbracă, croitoreasa, coaforul, regizorul care te cheamă în scenă — şi care nu trebuie s-o facă mecanic, ci ţinînd seama de

sensibilitatea şi starea sufletească a actorului în acel moment, ajutindu-l să treacă pe nesimţite de la viaţa lui la viaţa personajului, din cabină pe scenă — toţi oamenii de scenă, maşinişti, electricieni, chiar şi femeile de serviciu — care-şi continuă prea adesea, nepăsătoare şi gălăgioase, discuţiile despre menaj — toţi au o influenţă asupra felului cum joacă actorul, toţi îl pot ajuta sau nu. Căci teatrul e o participare colectivă şi o dăruire totală a celor care-l slujesc.

Cînd sînt în scenă, o gălăgie în culise, o prezenţă străină, o privire „afară din rol" între partenerii mei sau o şoaptă ca să-şi comunice impresiile, mă smulge, ca o durere fizică, din viaţa personajului meu. Vraja e ruptă şi sufăr ca în faţa unei fapte rele. Nu concep ca oamenii care trăiesc în teatru să nu înţeleagă asta, să nu simtă că pe lîngă o scenă unde se joacă se lunecă în vîrful picioarelor.

Poate că, uneori, aceste adevăruri le-am spus celor din jurul meu prea apăsat şi, fără să vreau, vorba mea a rănit. Sufletul meu a regretat această rană, a cărei vină n-o purtam. Căci n-am făcut niciodată rău decît cu cuvîntul. Iar cuvîntul e trecător şi acest rău se uită şi dispare.

Creaţia însă rămîne, şi creaţia trebuie să fie perfectă. Iar atunci cînd am greşit a fost din cauza inalterabilei, chinuitoarei mele năzuinţe către depăşire.

M-am întors de la Iaşi, la sfîrşitul războiului, şi mi-am regăsit căminul. Bietul „Mieluş" îl păstrase şi îl îngrijise ca un prieten devotat. Am regăsit cabina dragă de lîngă scenă, alături de uşa mică dinspre sală, ce dădea pe culoarul lojilor, la Naţionalul nostru scump... Şi am pornit la treabă, mai departe. Mai matură prin experienţa scenică, prin încercările vieţii, prin tot ce trăisem în acei ani de răscruce între două lumi.

„Priveşte viaţa", îmi spunea meşterul Nottara în anii uceniciei. Dar cîte împrejurări tragice nu-mi dăduseră prilejul să mă cutremur privind în juru-mi? Cea mai recentă, în chiar primele luni după întoarcerea mea la Bucureşti, fusese oribila represiune a manifestaţiei muncitoreşti din 13 decembrie 1918. Locuiam chiar lîngă Teatrul Naţional şi fusesem astfel martora aproape oculară a faptelor. Îmi răsunaseră în auz şuierul şi pocnetul sinistru al împuşcăturilor, vaietul dureros al răniţilor, văzusem groaza femeilor şi copiilor ce fugeau pe strada mea şi sîngele nevinovat al celor ce-şi cereau dreptul la viaţă, împroşcînd caldarîmul din faţa „primului locaş de cultură al ţării"... Nu ştiam să pătrund înţelesurile adînci ale faptelor, dar mă îngrozea oroarea lor. Şi simţeam confuz cît de departe de problemele majore ale vieţii erau micile anecdote ce se perindau pe scenele vremii.

N-aveam decît vreo cincisprezece ani de teatru, ceea ce în cariera noastră nu e mult, dar socoteam că e timpul

să mă apropii de cîteva din rolurile în care năzuiam să-mi verific posibilitățile de creație, pentru care mi se părea că sînt acum pregătită. Din tot ce jucasem pînă atunci mă simțeam legată sufletește de prea puține roluri. Și aveam atîtea visuri...

In primul rînd să joc unele piese de mare valoare, ce nu fuseseră niciodată jucate la noi, probabil pentru că nu ofereau garanția unui „succes de casă", cum se spune în limbajul teatral. Iar printre acestea erau eroinele lui Ibsen și ale lui Cehov.

Repertoriul ibsenian figurase de multe ori pe scenele noastre, începînd din epoca lui Davila și Eliade. Admirasem creațiile lui Petre Sturdza în *Stîlpii societății, Constructorul Solness, Un dușman al poporului*. Compania Bulandra înscrisese un mare spectacol ibsenian cu *Strigoii*, puțin înainte de primul război mondial, spectacol în care Ion Manolescu fusese extraordinar în rolul lui Oswald, alături de creația impresionantă a Luciei Sturdza Bulandra în doamna Alving. In primii ani după război Naționalul jucase cu succes *Rața sălbatică*. Dar în afară de *Nora*, care se jucase în 1921, tot la Național, dînd ocazie Agepsinei Macri să realizeze o creație nuanțată, plină de sensibilitate și de intensitate dramatică, lipseau de pe scena noastră unele figuri de femei din teatrul ibsenian ce mi se păreau că merită să fie cunoscute de publicul nostru, pentru toată adîncimea de gîndire și pentru toată forța construcției dramatice pe care marele nordic le-o dăruise: Hedda Gabler și Ellida, femeia mării.

Pe Hedda Gabler am avut în sfîrșit bucuria s-o joc în stagiunea 1922—1923, și m-am apropiat de ea cu sentimentul unei grele responsabilități. Atacam acel repertoriu mare la care visam și mi se puneau probleme de înțelegere și de realizare deosebite de tot ceea ce făcusem înainte. Dar dragostea cu care am jucat rolul a fost cu atît mai mare. Căci îmi amintea de o maximă din La Rochefoucauld, pe care o notasem în anii de studii, spre a-mi face din ea îndreptar: *„Il y a peu de choses impossibles*

d'elles-mêmes, et l'application pour les faire réussir nous manque plus que les moyens" *.

Studiind-o pe Hedda îmi aminteam de toate „cochetele", de toate „femeile fatale" pe care fusesem destinată fără voia mea să le joc. Căci în fond, la prima vedere, şi Hedda e o femeie fatală, care-şi face o bucurie din a distruge un om, de a-l împinge în mod diabolic la sinucidere.

Dar pe măsură ce disecam psihologia şi mobilurile personajului, măsuram întreaga distanţă între lucrările lipsite de substanţă ale atîtor fabricanţi de piese, ce nu realizau decît creaturi artificiale, croite după acelaşi şablon cu succes la public, şi această creaţie în care Ibsen vroia să arate cu totul altceva : unde poate ajunge o fiinţă omenească cu simţirea falsificată de mediul său social şi de influenţa intelectualismului.

Hedda Gabler e o reprezentantă tipică a unei categorii sociale. E o fată bogată, crescută în lux şi plictiseală, care rîvneşte senzaţii tari, sub stăpînirea unor influenţe livreşti. A iubit un om superior ei ca intelect, dar pe care nu l-a înţeles şi, din deznădejde, acest Eylert Loevborg s-a cufundat în viciu. Apoi Hedda s-a măritat cu Iörgen Tesmann — un om inofensiv şi mediocru, hipnotizat de aşa-zisa superioritate a soţiei sale — dar ea n-a făcut această căsătorie decît pentru a fi „liberă", şi e adînc decepţionată de atmosfera meschină a vieţii fără orizont în care a intrat.

Toate acestea, care dau atîta bogăţie de nuanţe personajului, s-au petrecut înainte de începerea piesei. Ele constituie conţinutul sufletesc al personajului şi trebuie marcate de la prima lui apariţie, din replicile scurte, aluzive, înlănţuite ca în viaţă, cu care Ibsen îşi prezintă întotdeauna eroii, punîndu-i să trăiască şi să se dezvăluie treptat în faţa spectatorului. Intrarea Heddei, comportarea ei distantă, raporturile ei cu celelalte personaje, toate reacţiile ei o caracterizează admirabil, dar fiecare nuanţă trebuie să fie studiată şi interpreta trebuie să-şi trăiască

* „Puţine lucruri sînt prin firea lor cu neputinţă, şi ne lipseşte mai mult rîvna decît puterea de a le îndeplini" (în limba franceză).

puternic rolul, în glas, în atitudine, în privire, astfel încît spectatorul să simtă şi să înţeleagă tot ce se ascunde în sufletul ei, tot ceea ce vorbele ei abia schiţează.

Şi iată că în calea Heddei apare din nou Eylert, omul pe care toţi îl socoteau distrus, dar pe care iubirea curată şi dezinteresată a unei alte femei l-a ridicat din mocirlă, dîndu-i un sens de viaţă, încurajîndu-l pe drumul creaţiei.

Interpretarea trebuie să sublinieze lovitura pe care o suferă Hedda văzînd că altă femeie, pe care în vanitatea sa o socoteşte inferioară ei, a izbutit să facă ceea ce ea nici n-ar fi îndrăznit. Hedda e geloasă şi suferă, în egoismul ei, ca o femeie care vede iubirea dintre altă femeie şi cel pe care îl iubise, dar şi în orgoliul ei de clasă, în pretenţiile ei de superioritate socială şi intelectuală. Mîndria o obligă însă să ascundă ceea ce se petrece în sufletul său, astfel încît interpretarea va trebui să descopere drama din conştiinţa Heddei cu mijloace subtile, cu nuanţe de intonaţie, cu jumătăţi de privire, din gesturi abia schiţate. Căci nici o explozie şi nici o mărturisire patetică nu îi stă la îndemînă, în economia de mijloace cu care autorul a construit rolul, care se bazează mereu şi numai *pe ceea ce textul nu spune*.

Atunci cînd întîmplarea face ca Heddei să-i cadă în mînă manuscrisul pierdut al operei pe care Eylert a scris-o sub influenţa doamnei Elvstedt, operă căreia ei îi spun „copilul lor" şi care va însemna reabilitarea lui Eylert, Hedda dezvăluie — prin faptele şi nu prin vorbele ei — pînă unde poate ajunge lipsa sa de suflet, sau mai bine zis ceea ce a putut face din sufletul său lipsa de simţ moral în care a crescut în mediul ei social.

Ar putea să înapoieze lui Eylert manuscrisul şi să salveze un om. Dar nu va spune adevărul, îl va lăsa pe Eylert pradă deznădejdii şi va căuta să profite de această deznădejde pentru a „realiza" şi ea ceva frumos. Doamna Elvstedt era gata să reuşească a-i dărui lui Eylert o viaţă nouă, frumoasă. Hedda va împiedica aceasta şi va îndemna pe Eylert să se sinucidă, să realizeze o „moarte frumoasă".

Acest îndemn pare la prima vedere o simplă fantezie de femeie cu imaginaţia bolnavă dar, în realitate, Ibsen a pus în acest îndemn la moarte un simbol. O femeie ca Hedda, reprezentantă a secetei intelectuale şi a uscăciunii sufleteşti, pe care au sădit-o în ea educaţia burgheză şi mediul ei social, *nu poate să creeze altceva decît moarte*. Indemnul ei nu e un gest ce defineşte un „caz" individual, ci e simbolul unei societăţi care nu poate oferi intelectualului cinstit decît moartea. Şi în finalul de act în care Hedda aruncă în foc manuscrisul lui Eylert, spunînd cu un rînjet de satisfacţie: „Acum îţi omor copilul, Thea", nu e numai gelozia ei care vorbeşte, nu e numai răzbunarea neputinţei ei, dar şi un act de acuzare împotriva societăţii burgheze, pe care ea o reprezintă.

Pe acest dublu plan, sentimental şi intelectual, dar subliniind permanent influenţa educaţiei şi a societăţii care i-a dat naştere, am căutat s-o realizez pe Hedda şi să-i dau acea bogăţie de conţinut pe care autorul a pus-o în ea şi care o face să fie atît de deosebită de orice altă femeie fatală.

Şi totuşi această Hedda e şi ea o victimă, o victimă a educaţiei şi a mediului, care au făcut din ea o fiinţă inutilă, sterilă, distrugătoare. Pentru a marca acest lucru, Ibsen o lasă să cadă pradă şantajului odios al asesorului Brack — care reprezintă, la un grad şi mai ascuţit decît Hedda, atributele odioase ale aceluiaşi mediu „onorabil". Şi, deznădăjduită, văzînd ratarea ei iremediabilă, Hedda refuză să se supună şantajului, şi se refugiază în singura ei „realizare", propria sa moarte.

Sinuciderea ei e o concluzie firească a rechizitoriului ibsenian, dar marchează şi faptul că autorul o consideră şi pe ea o victimă, ca şi pe Eylert. De aceea, totuşi, interpretarea Heddei trebuie să evite a o face odioasă, deschizînd spectatorului o perspectivă şi asupra acestui aspect al atitudinii ibseniene faţă de eroină.

Tocmai aici stă dificultatea rolului, dar şi ceea ce m-a atras spre el. Căci întotdeauna m-a pasionat să găsesc, în orice personaj, jocul contradicţiilor din el, să descopăr, în fiinţele cele mai oribile sufleteşte, rămăşiţa de omenie pe

care trebuie s-o aibă, dacă în adevăr personajul e construit după legile realității și nu în mod schematic.

Distribuția de care s-a bucurat la Teatrul Național *Hedda Gabler* a fost în adevăr la înălțimea textului, avînd în fruntea ei pe Aristide Demetriade, în Eylert Loevborg, cu un joc în care stările sufletești se împleteau într-o gradație de curcubeu, și pe Nicolae Soreanu, care făcea o admirabilă compoziție în rolul mediocrului, dar în fond cinstitului Iörgen Tesmann.

Ion Livescu întrupa cinismul, morga și lipsa de scrupule a libidinosului asesor Brack, într-o creație de un desăvîrșit realism, care stătea alături de cele mai bune întruchipări ale acestui excelent actor de compoziție. Am urmărit de multe ori, cu admirație, jocul lui Livescu în piesele în care am jucat împreună — Beinsky din *Taifun,* Cascard din *Zaza,* Ferrante din *Slutul* sau remarcabila creație din *Tartuffe,* piesă în care am jucat pe Elmira. Intotdeauna am măsurat, văzîndu-l, importanța pe care o are la un actor inteligența, cultura și arta compoziției, calități prin care Livescu a adus de nenumărate ori pe primul plan al spectacolului roluri socotite secundare.

Una din amintirile cele mai plăcute care mă leagă de acel spectacol este și apariția Aurei Buzescu, care juca pe Thea Elvstedt. Blondă și diafană, cu adevărat chipul îngerului salvator capabil să scoată pe Eylert din prăpastia decăderii sale, de o simplitate și o sinceritate care contrastau perfect cu mentalitatea livrescă și alambicată a Heddei, cu o intensitate dramatică excepțională obținută prin cele mai firești mijloace, care te făceau să înțelegi, numai din arșița ochilor și din vibrația glasului, toată credința în puterea iubirii sale, Aura Buzescu a făcut din Thea o admirabilă realizare.

Mai avusesem înainte prilejul să joc cu tînăra actriță, în stagiunea 1919—1920, la Teatrul Modern, unde a activat în acea stagiune compania Excelsior. Erau întruniți acolo Storin, Manolescu, Mihalescu, Elvira Popescu și, timp de cîteva luni, am fost și eu angajata acelei companii, în urma unor neînțelegeri care mă hotărîseră să

plec de la Teatrul Național, ca un copil ce se supără și pleacă de acasă...

Am jucat acolo împreună cu Aura Buzescu în *Fecioara rătăcită* de Bataille, interpretînd rolul doamnei Armaury.

Personajul era de o construcție neverosimilă și nu mi se potrivea de loc, așa că n-am „scos" nimic din el și am fost foarte nemulțumită de acest eșec.

De altfel, nici unul din rolurile jucate atunci nu mi-au dat o satisfacție artistică. Am avut prilejul, în acel scurt răstimp, să-mi dau seama cît de departe de realitate erau nădejdile mele de a putea crea, în cadrul mai liber al unei companii particulare, unele din rolurile pe care le visam. Atunci am cunoscut prima oară contradicțiile ce intrau în joc la alcătuirea repertoriului unui asemenea teatru, contradicții tot atît de greu de împăcat ca și ale unui teatru oficial.

Iar în compania Excelsior acest lucru era cu atît mai accentuat cu cît, din nefericire, personalitățile artistice incontestabile din acea companie nu ajunseseră să formeze o adevărată „echipă", iar divergențele intereselor personale, ce trebuiau să fie împăcate, făceau ca repertoriul să aibă înfățișarea unui mozaic, fără o linie conducătoare fermă.

Singurul rol care mi-a făcut oarecum plăcere a fost în comedia într-un act a lui Courteline *Liniștea casei,* pe care am jucat-o cu acel sentiment de încîntare pe care-l ai cînd pleci în vacanță. Din păcate, chiar și această satisfacție a fost relativă, căci prin nu știu ce aberație această comedie spumoasă a servit ca încheiere spectacolului cu *Strigoii* lui Ibsen. Și e lesne de închipuit ce efect puteau realiza replicile noastre comice căzînd în atmosfera pe care o așternuse asupra sălii puternica dramă ibseniană și trista moarte a lui Oswald. Mă întreb, care din cele două piese puteau fi servite de această nefericită împreunare? Dar aceasta era mentalitatea acelei vremi, aflată sub influența programelor de cinematograf, care pe atunci serveau întotdeauna o scurtă completare comică — un „Max Linder" sau un „Zigotto" — după o sumbră dramă cu nordica Asta Nielsen sau meridionala Pina Menichelli...

Compania Excelsior, în ciuda numelui ei, a mers —

biata ! — din ràu în mai rău. La sfîrşitul primei sale stagiuni un incendiu a distrus sala Teatrului Modern, în care activa şi care se afla în spatele Băncii de Stat, între clădirea acesteia şi strada Doamnei. Lipsiţi de local, componenţii trupei s-au risipit în alte teatre. Manolescu şi Storin s-au asociat din nou cu soţii Bulandra ; Elvira Popescu şi Mihalescu au deschis Teatrul Mic — într-o fostă sală de cinematograf de pe Calea Victoriei, lîngă Biblioteca Universitară — iar eu mi-am reluat munca la Naţional, după această scurtă vacanţă, înzestrată însă cu o primă şi tristă experienţă de teatru particular.

Am regăsit-o curînd, aici, pe Aura Buzescu, care la Excelsior interpretase în *Fecioara rătăcită* rolul titular, cu un succes ce umbrise tot restul distribuţiei. In ce mă priveşte, fusesem cucerită de la început de jocul ei, în care inteligenţa şi sensibilitatea se uneau într-o trăire intensă a rolului. Cînd am cunoscut-o mai bine am văzut că ne leagă nenumărate imponderabile, care au ţesut între noi sentimente de prietenie şi preţuire. Şi convingerea că e hărăzită unui mare destin artistic, pe care mi-a întărit-o spectacolul cu Hedda Gabler, a fost confirmată de nenumăratele creaţii făcute de atunci, în strălucita ei carieră.

Cinci ani mai tîrziu, în septembrie 1928, am reuşit să determin înscrierea în repertoriu a piesei *Femeia mării* de Ibsen, în care am realizat dorinţa, ce mă frămînta de atîţia ani, de a juca rolul Ellidei Wangel.

Cît de interesant era să urmăreşti înrudirea acestor trei tipuri de femeie care se reliefează în teatrul lui Ibsen : Nora, Hedda, Ellida.

Ca şi drama Norei, drama Ellidei ia naştere din convenţionalismul care a prezidat la unirea cu soţul ei şi care viciază viaţa lor. In *Nora,* eroina sfîrşeşte prin a descoperi că nu-şi iubeşte bărbatul şi se liberează de jugul unei căsnicii formale, plecînd să înfrunte experienţa vieţii. In *Femeia mării,* eroina suferă de apăsarea acestui jug pînă în momentul cînd i se oferă libertatea de a-şi alege singură destinul, iar în acea clipă descoperă că-şi iubeşte soţul şi rămîne lîngă el. Dar, deşi deosebită în



In rolul titular din Dama cu camelii *(1927).*



Maria Filotti in 1933.

aparență, în amîndouă tema e aceeași: critica bazelor formale ale căsătoriei în societatea burgheză, a căsătoriei considerată drept o afacere și în care constrîngerea înlocuiește libertatea alegerii soțului. Și, implicit, pledoaria pentru libertatea femeii, pentru libertatea umană în general.

Ca și Hedda, Ellida suferă în căsnicie și nu-și simte sufletul apropiat de al soțului său. Dar pe cînd Hedda suferă din orgoliu, pentru că se socotește superioară soțului prin origine socială și inteligență și visează „realizări" livrești, inspirate dintr-o fantezie morbidă, Ellida suferă pentru că nu se simte cu nimic legată sufletește de acest soț mai în vîrstă decît ea, un doctor de plasă placid și enervant de binevoitor.

Ceea ce e însă aparte în *Femeia mării,* calitatea care o deosebește de celelalte, este poezia naturii, care domină acțiunea piesei, toate simbolurile ei fiind transpuse pe acest plan. Și tocmai fiindcă această simbolică ibseniană e luată din elementele naturii, nimic nu e mistic în ea.

Ellida e fiica unui păzitor de far, o fată crescută în bătaia vîntului de mare, sub vraja valurilor înspumate și care iubește din toate fibrele sufletului său marea, fiindcă face parte din ființa ei, „e trup din trupul ei". Cu zece ani mai înainte s-a logodit acolo, departe, pe malul apei, cu un marinar venit din depărtări, un străin cu ochii adînci, de culoarea mării. Avea un nume simbolic: Freeman (om liber). S-au logodit cu un ritual de basm, aruncînd în valuri două inele legate împreună, așa cum dogele Veneției se logodea cu marea, aruncîndu-și în adîncimea ei inelul. Și Ellida i-a făgăduit solemn, în fața undelor nemărginite, că-l va aștepta și că va fi a lui cînd se va întoarce. Căci marinarul a fost silit să plece, iar Ellida, rămasă singură, a trebuit să se mărite, fără voia sa, așa cum se fac căsătoriile burgheze, cu un medic de plasă, doctorul Wangel, un om liniștit, care dorea o mamă pentru cele două fiice din prima căsătorie.

Iată situația cu care începe piesa, așa cum totdeauna în piesele lui Ibsen premisele dramei s-au petrecut îna-

inte de prima ridicare a cortinei, iar piesa ne va arăta consecinţele raporturilor stabilite anterior între personaje.

Aş vrea să remarc aci faptul că o construcţie analogă se poate regăsi în cea mai admirabil construită dintre tragediile antice, în *Oedip-rege,* unde esenţialul s-a petrecut înainte de începerea piesei, iar tragedia însăşi, marea criză a lui Oedip, care se descoperă paricid şi incestuos, nu constituie decît consecinţa raporturilor dintre personaje, stabilite anterior începerii acţiunii propriu-zise. Cu singura deosebire că în tragedia antică aceste raporturi, care constituie ceea ce s-a obişnuit a se numi destinul, *fatum*-ul tragic, sînt stabilite de voinţa zeilor, pe cînd în teatrul ibsenian raporturile iniţiale nasc din convenţiile şi greşita aşezare a societăţii, care astfel devine responsabilă de destinul tragic al eroilor ibsenieni, cu acelaşi titlu cu care voinţa zeilor era responsabilă de destinul tragic al eroului antic. Dar tocmai fiindcă tragedia lor are origini sociale, Ibsen lasă să se întrevadă pentru eroii săi soluţia, salvarea, care în teatrul antic nu era posibilă: schimbarea orînduirii sociale.

Cînd începe acţiunea, aşadar, Ellida e de şase ani soţia doctorului Wangel. De şase ani femeia aceasta tînjeşte pe marginea unui fiord închis între munţi, fără orizonturi îndepărtate, fără cîntecul valurilor cărora le duce dorul, departe de furtunile care veneau să-şi spargă talazurile de stîncile farului unde a copilărit şi care acum se zbat doar în sufletul ei. E stăpînită de o melancolie confuză, viaţa din jur i se pare monotonă şi soţul ei convenţional şi plicticos, fiindcă e blînd, potolit şi îndatoritor.

Treptat, în mintea ei — care se întreabă mereu de ce e nemulţumită şi ce o face să sufere — se iveşte explicaţia: fiindcă s-a căsătorit fără voia ei, fiindcă ea trebuia să fie a altuia, a logodnicului care a plecat. Obsesia marinarului, care ajunge să simbolizeze pentru ea nemărginitul, depărtarea, viaţa liberă ca şi marea, o stăpîneşte tot mai puternic. Şi în locul melancoliei începe s-o tulbure un sentiment de nedefinită teamă.

Dar iată că într-o zi străinul reapare, îi amintește jurămîntul, îi cere să plece cu el. Și spaima o cuprinde pe Ellida.

Ca două planuri simbolice, cele două elemente ale naturii: pămîntul și marea, se înfruntă în inima ei. Pămîntul acesta, de care o leagă căsătoria, i se pare că o strivește, o înlănțuie, căci reprezintă în ochii ei tot ce e constrîngere. Iar marea, spre care o chemase marinarul necunoscut, e pentru ea veșnica mișcare, elanul nestăvilit, imensitatea depărtării, libertatea. În dilema aceasta Ellida se frămîntă, chinuită.

Roasă de taina ei, Ellida reacționează însă ca o ființă cinstită și dreaptă. Nu e Hedda, mîndra fiică a generalului Gabler, care se crede stăpînă pe destinele oamenilor și vrea să le imprime cursul dorit de voința sa. E fata unui păzitor de far, și deosebirea aceasta arată clar poziția lui Ibsen față de personajele sale. Ellida se hotărăște. Îi mărturisește cinstit soțului său frămîntarea ei și îl imploră s-o ajute. La întîlnirea pe care necunoscutul i-a dat-o, spre a o lua cu el, cei doi soți se duc împreună.

În prima clipă, Wangel încearcă să lupte, să-și impună drepturile sale, să-l constrîngă pe necunoscut să plece. Dar Ellida îi spune („într-o exaltare crescîndă", notează autorul) : „Wangel, ți-o spun în fața lui, ca să m-audă : e în puterea ta să mă ții aici cu sila. Ai mijloace la îndemînă ca s-o faci. Dar adîncul ființei mele, gîndurile mele, toate dorințele mele arzătoare — pe acestea n-ai să le poți fereca în lanțuri. Ele vor izbucni odată și o să se avînte în larg, spre necunoscutul care mi-a fost sortit."

Și Wangel înțelege. El se hotărăște să-și sacrifice iubirea, spunînd „cu o durere liniștită" : „Îmi dau seama, Ellida. Pas cu pas te îndepărtezi de mine. Altă scăpare nu este pentru tine... De aceea poți să-ți alegi de-acum calea, în deplină libertate."

Ellida îl privește o clipă înmărmurită, fără glas, și apoi îl întreabă : „Adevărat ? Adevărat să fie ce-ai spus ? Și ești sigur că o faci din tot sufletul ?... Și ai să poți avea tăria să rabzi ?"

Iar Wangel îi răspunde: „Da, am să pot, pentru că prea adînc te iubesc."

E clipa decisivă a piesei.

„Încet și tremurînd", indică Ibsen, Ellida se întreabă: „Atît de aproape de suflet să-ți fi fost eu ție?... Și să nu-mi fi dat seama niciodată?" Și repetă cu capul în mîini, cuvintele lui Wangel: „Acum pot să aleg în voie și pe propria mea răspundere, nu-i așa? Fiindcă în asta stă puterea alegerii."

Iar cînd clopotul vaporului se aude în depărtare și străinul îi spune: „Vino!", Ellida se întoarce spre el, îl privește lung și îi strigă: „Acum nu mai vin cu dumneata!"

E strigătul final, al rezolvării dramei sale interioare, al eliberării de toate frămîntările. Căci pusă în fața propriei sale responsabilități, lăsată să aleagă *liberă,* Ellida a avut putința să judece și să hotărască. Și numai în clipa cînd a fost în această situație ea a putut înțelege care e calea dreaptă, a putut înțelege că dragostea adevărată era în inima soțului, capabil să-și sacrifice iubirea pentru visul ei nebunesc, numai pentru a nu o face să sufere. Tot ceea ce construise în imaginația ei se prăbușește, străinul îi apare sub chipul său real, un simplu aventurier, și ea îi poate spune, în sfîrșit, liniștită, fericită: „Voința dumitale nu mai are nici o putere asupra mea. Pentru mine nu mai ești decît un mort, care venise înapoi din mare și care se-ntoarce înapoi în ea. Dar nu-mi mai dai fiorul de altădată, nici nu mă mai atragi."

Această biruință a *realității* asupra *închipuirii* măsoară foarte clar sensul piesei. Nu poate fi vorba aici de nici un element de „misticism bolnav", așa cum unii critici burghezi au căutat să interpreteze piesa, ci, dimpotrivă, de o apologie a valorilor reale. Și, în același timp, de ideea că aceste valori nu-și capătă toată greutatea decît în condițiile descătușării omului, în condițiile unei depline libertăți. Căci numai atunci cînd îl privește cu ochii unei femei libere, Ellida înțelege iubirea reală a soțului ei.

A considera misticism faptul că Ibsen a utilizat în piesa sa elementele naturii ca pe niște simboluri, înseamnă a nu înțelege nimic din piesă. Căci această stăpînire a

naturii asupra oamenilor, sub semnul căreia trăieşte Ellida, e doar elementul de poezie al piesei, ce defineşte sufletul de norvegian al lui Ibsen, de om al fiordurilor şi al mării.

Aceasta a fost, în interpretarea Ellidei, linia esenţială şi evoluţia de stări sufleteşti pe care am căutat să le pun în valoare. De aceea m-am îndepărtat de orice ar fi putut da o înfăţişare de frămîntare mistică zbuciumului eroinei şi am căutat să imprim interpretării o notă de simplitate desăvîrşită, să evit orice element teatral şi exterior.

Pentru a realiza acest lucru am socotit că e bine să renunţ complet la fard şi am jucat rolul negrimată, ca să pot păstra personajul cît mai aproape de realitate. Un singur critic, Camil Petrescu, a remarcat acest detaliu de tehnică actoricească! Dar am avut satisfacţia să constat că cei care nu şi-au dat seama de procedeul întrebuinţat au intuit totuşi rezultatul: umanizarea personajului.

Sublinierea acestui caracter realist şi uman al personajului mi se părea cu atît mai necesară, cu cît, prin felul cum Ibsen prezintă biografia eroinei, el întinde, poate fără să vrea, o adevărată cursă interpretei Ellidei.

În adevăr, se spune în piesă că Ellida a avut o mamă nebună. Ar fi fost prea uşor, pe baza acestei eredităţi, să fac din toată frămîntarea Ellidei în cătuşele convenţiilor sociale, din toată pasiunea ei pentru libertate, simbolizată de mare şi de necunoscutul ce vine de pe întinsul ei, un simplu caz patologic şi să imprim eroinei un aspect de obsedată. E o tentaţie facilă şi spectaculoasă, dar care trebuie evitată.

Nu cred că Ellida e o bolnavă şi că trebuie jucată ca o bolnavă. Criticul burghez tipic care a fost Sarcey spunea: „Lăsînd deoparte simbolurile, ea este sau bolnavă, sau isterică, sau nebună!" *. Asemenea interpretare răpeşte toată forţa dramatică părţii esenţiale a piesei, finalului. Un caz patologic nu se poate rezolva în cîteva secunde, nu se poate vindeca în cuprinsul cîtorva replici, iar dacă îl interpretezi în acest sens faci din răsturnarea finală un

* Fr. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, vol. VIII, p. 350.

lucru artificial, voit, imposibil și deci neartistic. Deservești piesa și o falsifici.

Numai păstrîndu-te în cadrul realității și al normalului dai valoare deliberării, scurtă dar suficientă pentru un om cu rațiunea întreagă, care îi permite Ellidei *să aleagă liberă.* Și numai atunci strigătul ei își capătă toată valoarea. Altfel, va rămîne tot strigătul unei bolnave, care nu știe ce vrea și în al cărei cuvînt nu poți crede.

Strigătul acesta este cea mai surprinzătoare replică, cea mai totală și concisă rezolvare prin cuvînt a unei situații, pe care o cunosc în teatru. Și de aceea asupra intonării lui am lucrat îndelung.

De la tonul de „exaltare crescîndă", cum notează Ibsen, prin care Ellida îi cere soțului său să nu-și impună voința — ton care era obligatoriu ridicat, căci scena ajunsese la o tensiune maximă — trebuia întîi să menajez tranziția pînă la acel strigăt. Mi-a dat posibilitatea să fac această tranziție replica în care Ellida, măsurînd parcă destinul său, spune că-și simte setea de nemărginire apăsînd-o „ca aripi mute, negre!"

Această trecere de la afirmarea violentă din replica precedentă la o considerație introspectivă permitea o primă coborîre relativă a glasului și o rărire a debitului verbal. Am trecut astfel — mai puțin brusc, spre a nu părea artificială — la acea replică șoptită în care Ellida arată că nu-i vine să creadă în hotărîrea soțului ei și îl întreabă dacă va avea în adevăr atîta tărie.

De aici încolo apărea firească trecerea la replicile, de o vibrație pur interioară, în care Ellida („încet și tremurînd", spune autorul) descoperă cît de mult o iubește soțul ei. Și astfel, în clipa cînd Wangel îi spune a doua oară că e liberă să aleagă „în voie și pe răspunderea sa". Ellida ajunge să repete aceste cuvinte pe un ton liniștit, calm, din care parcă orice zbucium a dispărut. Toate apele mărilor din ea s-au liniștit și acum nu mai vorbește decît rațiunea. Ellida judecă și cîntărește și spune clar, într-o replică de pură constatare logică: „Vezi, în asta stă puterea alegerii".

Iar la chemarea străinului : „Vino !", răspunsul va putea izbucni ca un strigăt, brusc, categoric, hotărît, dar de astă dată pe alt registru decît acela pe care se plasau replicile exaltate de la început. Acum tonul e altul, fiindcă strigătul acesta nu mai e exteriorizarea unui suflet tulburat şi hărţuit de întrebări, ci afirmarea clară, biruitoare, a unei voinţe deliberate şi raţionale.

Trebuie să mărturisesc că rolul Ellidei mi-a procurat, în toată cariera mea, cea mai mare satisfacţie intelectuală pe care am avut-o în studierea şi trăirea unui rol. Spun intelectuală, fiindcă aci procesul de înţelegere era pe primul plan şi materialul pe care se exercita a fost cel mai pasionant pe care l-am întîlnit vreodată. De aceea nu mi-a fost dat să trăiesc vreun rol cu mai multă voluptate de a gîndi decît pe acesta.

Am avut, în *Femeia mării,* prilejul fericit să am drept partener pe admirabilul interpret ibsenian care a fost Petre Sturdza, acest mare artist lîngă care am avut norocul să joc, încă din primii ani de teatru, în nenumărate piese. Cum aş putea să uit chipul său în vornicul Iordache din *Chemarea codrului,* . bonomia cu care repeta cuvîntul favorit al personajului „i-asta, şeia", de fiecare dată cu alt ton ? Cîtă distanţă de la acest neaoş boier moldovean din vremurile eroice ale lui Ştefan şi pînă la doctorul blînd şi sincer, dintr-un fiord norvegian !

Acest mare creator nu era niciodată acelaşi în rolurile pe care le juca, dar întotdeauna el stăpînea inimile celor ce-l ascultau, prin prestanţa înfăţişării sale, prin jocul său masiv, robust, cuceritor, şi mai ales prin trăirea sinceră a personajelor, cu convingerea comunicativă, cu pasiunea artiştilor de mare rasă.

Şi bucuria de a juca pe Ellida a fost cu atît mai mare, avînd un partener cu care gîndul şi inima vibrau la unison, într-o deplină înţelegere, pentru servirea unui text de o atît de înaltă valoare.

În stagiunea 1923 am jucat rolul Arkadinei din *Pescărușul* de Cehov.

Era prima oară cînd se juca la Teatrul Național una din piesele mari ale lui Cehov, din opera căruia se reprezentaseră pe vremuri, sub directoratul lui Pompiliu Eliade, doar unele din piesele într-un act, în special *O cerere în căsătorie*. Cred că pot considera un titlu de mîndrie acela de a fi determinat prima reprezentare a piesei de care se leagă începuturile glorioase ale teatrului lui Stanislavski.

Cunoscusem piesa de curînd, în versiunea franceză a teatrului lui Cehov care apăruse la Paris în acea vreme, într-o foarte bună traducere, în cadrul publicării integrale a operelor lui Cehov. Cele două volume de teatru cehovian îmi produseseră o puternică impresie, dar mai ales *Pescărușul* mă mișcase adînc.

Dacă aș fi fost mai tînără, cred că aș fi jucat rolul Ninei. Actrița din mine simțea adînc adevărul cuvintelor Ninei care, vorbind de cariera ei de teatru, spune: „Principalul nu e gloria, nu e strălucirea... ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința. Eu cred, și sufăr mai puțin. Și atunci, cînd mă gîndesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viață"...

Dar am socotit întotdeauna că e foarte important pentru o actriță să știe să evolueze o dată cu trecerea vremii și să joace rolurile potrivite mijloacelor ei, nu numai

artistice, dar şi fizice. Am cunoscut actriţe mari care au fost silite să dispară de pe scenă înainte de vreme, atunci cînd puterea lor de înţelegere, ştiinţa lor de teatru şi posibilităţile lor de expresie erau intacte, numai fiindcă ireparabila trecere a vremii lăsase în fiinţa lor urme care nu le mai îngăduiau să reprezinte verosimil eroinele unui repertoriu ce pe vremuri le făcuse gloria. Dacă, însă, actriţa care a fost o mare ingenuă atunci cînd avea prospeţimea tinereţii, sau a jucat cu strălucire rolurile de femeie frumoasă, iubită şi pătimaşă, va şti, atunci cînd faţa ei se brăzdează, să treacă la timp la rolurile de mamă — mai întîi tînără, apoi din ce în ce mai în vîrstă — pentru a ajunge pe nesimţite la rolurile de compoziţie, la bătrîne, la bunice — slavă domnului că în teatru sînt şi asemenea roluri şi e nevoie şi pentru ele de interprete de valoare! — atunci actriţa poate fi sigură că îşi va prelungi cariera şi îşi va servi arta un lung şir de ani. Ea va continua să se dăruiască unui public mereu reînnoit, va vedea cu bucurie cum cresc în jurul ei noi generaţii de actori care, rînd pe rînd, îi devin parteneri şi se va simţi, în zvonul de tinereţe din jurul ei, mai tînără ea însăşi...

Pe Nina a jucat-o, cu accente de înţelegere şi de sinceritate care purtau pecetea unei arte autentice, excelenta actriţă şi marea pasionată de teatru care e Dida Solomon-Callimachi, în timp ce Ion Sîrbul realiza un admirabil Sorin.

Iar eu am fost fericită să joc rolul Arkadinei, care are în piesă patruzeci şi patru de ani mărturisiţi, deşi eu însămi eram încă departe de această vîrstă. Am preferat să fiu pe scenă mama tînără a unui fiu de douăzeci şi cinci de ani, decît să amîn jucarea acestei piese dragi pentru vremea cînd voi avea vîrsta personajului; căci ştiam ce înseamnă în teatru să spui despre un rol: „Am să-l joc mai tîrziu". Ai toate şansele să nu-l mai joci niciodată...

Îmi plăcea de altfel tot atît de mult şi Arkadina, care — în fond — e o Nină ajunsă la celebritate şi care, la vîrsta Ninei, trebuie să fi vorbit ca şi aceasta.

Arkadina este un personaj complex şi care la primul contact m-a enervat. Nu-i puteam admite anumite reacţii.

De pildă atitudinea față de fiul ei, pe care este evident că în adîncul sufletului îl iubește, dar căruia îi refuză banii de care are nevoie pentru a duce o viață demnă. Cînd fratele ei, Sorin, îi spune Arkadinei, vorbind de Treplev, fiul ei: „Mi se pare că cel mai potrivit lucru ar fi ca tu... să-i dai ceva bani. Mai întîi de toate trebuie să se îmbrace omenește. Uită-te la el! Poartă aceeași haină de trei ani, umblă fără palton... Și nu i-ar strica băiatului să petreacă puțin... să plece în străinătate... de pildă. Nu costă cine știe cît..." — Arkadina îi răspunde: „Oricum... pentru un rînd de haine, mai merge; dar ca să plece în străinătate!..."

După ce se gîndește, însă, mai bine, adaugă hotărîtă:
„Dar nu, în momentul de față n-am nici pentru un rînd de haine. Nu am bani! N-am!"

Sorin, ironic, îi spune: „Te cred... Tu ești o femeie generoasă și nobilă."

Dar Arkadina repetă, după cum notează Cehov, „printre lacrimi": „Dar n-am bani!"

Așadar în Arkadina, în clipa aceea, se dă o luptă. Ar vrea să dea banii de care fiul ei are nevoie, dar ceva o oprește. Ea suferă de această luptă și de aceea plînge. Dar ce-o oprește?

Am stat îndelung, în adevărate dialoguri cu personajul, căutînd să înțeleg mobilul faptelor sale.

Arkadina e o actriță celebră, bogată, care n-a scăpat de deformarea profesională a cabotinajului. In dragostea ei pentru scriitorul Trigorin, bărbat mai tînăr decît ea, în reacțiile ei cînd i se vorbește de vîrstă, chiar și în lăudăroșenia ei că „nu se gîndește la bătrînețe și la moarte", se simte că Arkadina e frămîntată de teama bătrîneții care se apropie. Căci pentru o actriță bătrînețea însemna, în epoca și în societatea în care trăia Arkadina, sfîrșitul carierei, cu toată tristețea legată de aceasta — umilința, lipsurile, nevoia — în mijlocul unei lumi care te-a adulat cînd ai fost frumoasă și tînără, dar care te uită cu indiferență cînd nu-i mai place înfățișarea ta.

In avariția Arkadinei răzbate astfel groaza de soarta ce-o poate aștepta. Aceasta constituie scuza ei. Din această

cauză e meschină și nu din răutate căci, suferind ea însăși de meschinăria ei, ar vrea să fie altfel, dar nu e capabilă. E victima lumii în care trăiește și în care știe că, din clipa cînd îi va dispare gloria, ea nu va mai fi decît „o burgheză din Kiev".

De aceea, în caracterul Arkadinei, Cehov face implicit o critică a soartei artiștilor în societatea vremii. Critică pe care o regăsim de altfel și în mărturisirile, elanurile sau înfrîngerile altor personaje ale piesei — Trigorin, Nina, Treplev — în ipostaze felurite. Cred că simbolul pescărușului ucis, cu zborul său liber și lin frînt de nepăsarea vînătorului, se referă în fond la elanul nobil al artistului adevărat, pe care așezarea socială nedreaptă a vremii lui Cehov îl frîngea cu indiferență și dispreț.

Mergînd pe această linie am căutat să dau o justificare comportărilor contradictorii ale Arkadinei, făcîndu-le să aibă o unitate și să nu fie înfățișarea unui temperament de femeie capricioasă și meschină. Dragostea acaparatoare, egoistă, pentru Trigorin — gelozia pentru Nina, femeia mai tînără care îl tulbură pe Trigorin și artista al cărei talent îl întrezărește — iubirea pentru fiul ei, căruia totuși nu e capabilă să-i sacrifice banii de care ea are nevoie pentru a-și susține succesul — avariția născută din teama de timpurile cînd, incapabilă să joace, nu va mai avea cu ce să trăiască în lux — iată coordonatele sufletești ale caracterului ei, variat și contradictoriu, dar totuși unitar, pentru că totul în ea caracterizează situația socială a artistului din acele vremuri.

Un rol cu o gamă de nuanțe atît de variate, cu un subtext atît de bogat, e o mare bucurie pentru un actor, și rolul din *Pescărușul* îl socot una din amintirile cele mai dragi din cariera mea.

Din nefericire, pe vremea aceea o asemenea piesă nu putea găsi o înțelegere reală din partea publicului de teatru, nepregătit să simtă și să adîncească viața adevărată ce pulsa în ea.

Piesa a avut ceea ce se numește „un succes de stimă". Cred că s-a jucat de unsprezece sau douăsprezece ori. Nu e chiar atît de puțin cît ar părea, dacă se ține seama că

pe acel timp un succes însemna o piesă care mergea la douăzeci-treizeci de spectacole, iar cînd se ajungea la cincizeci de spectacole într-o stagiune însemna un triumf senzațional. Totuși nu aceasta era soarta pe care o merita capodopera lui Cehov.

Cred că nici atmosfera cehoviană nu reușise să fie redată destul de just. Pe de o parte, la acea epocă împrejurările politice ne împiedicau să avem la îndemînă un material de studiu care să ne ajute să pătrundem ideologia marelui scriitor rus, psihologia personajelor sale și să-i redăm mesajul. Pe de alta, din considerente de „economie", piesa n-a fost prezentată în costumele epocii ci în costume moderne, ceea ce a dăunat și mai mult valorificării sensurilor ei.

Am tras din acest fapt un învățămînt, care mi-a fost prețios în alte împrejurări.

Romanța, pe care am jucat-o doi ani mai tîrziu, în decembrie 1925, a constituit un succes de care mi-amintesc întotdeauna cu plăcere. Piesa nu punea desigur nici o problemă de gîndire și se adresa numai sentimentelor spectatorilor, dar o făcea cu finețe, cu măsură și cu discreție în dozarea efectelor.

Robert de Flers, pe care îl cunoscusem în timpul războiului, la Iași, unde se afla cu misiunea franceză și unde a dat dovada unor sincere sentimente de prietenie pentru țara noastră, n-a fost un autor bulevardier în sensul peiorativ al cuvîntului. În comediile scrise în colaborare cu Caillavet și mai tîrziu cu Françis de Croisset, el n-a exploatat efectele tari și marile pasiuni, în stilul lui Bataille și Bernstein, nici eternul triunghi al comediei burgheze, ci a căutat să redea unele sentimente omenești adevărate, în intrigi care amestecau rîsul cu lacrima și în care nuanța critică la adresa societății vremii sale nu a lipsit.

Povestea Rittei Cavalini, o celebră cîntăreață ce cunoaște pentru prima oară o dragoste curată și împărtășită, la care însă împrejurările o silesc să renunțe, nu avea în fondul ei nimic nou, dar avea în forma ei o poezie simplă

care mergea la sufletul spectatorului, fără să facă apel la nici un mijloc violent melodramatic.

Pe mine rolul mă încîntase pentru că răspundea unor tainice afinități sufletești, ce mă făcuseră și altădată, în cariera mea, să mă apropii cu simpatie — în *Zaza* sau în *Pescărușul* — de personajul actrițelor ce resimt dureroasa discrepanță dintre profesiunea lor și prejudecățile sociale ale vremii.

Am tradus eu însămi piesa în timpul vacanței, la Predeal, și fiindcă nu credeam că-și are locul pe scena Naționalului am propus-o Companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, care a acceptat-o imediat.

In anii precedenți mai avusesem de două ori prilejul să fiu invitată de marii mei camarazi să joc alături de ei. In 1921 se reluase acolo *Chemarea codrului,* în care am jucat din nou rolul Ancăi, alături de Tony, tot atît de tînăr și de avîntat cum fusese opt ani mai înainte, la premiera piesei, și de Lucia Sturdza Bulandra, care dădea o extraordinară omenie și noblețe doamnei Maria din Rădeana. Iar în 1923 am jucat acolo *Maria Stuart* de Schiller, care mi-a permis primul contact cu personajul reginei Elisabeta a Angliei — de care voi mai avea prilejul să vorbesc — într-un spectacol de înaltă ținută, cu o distribuție excepțională, în frunte cu Lucia Sturdza Bulandra în Maria Stuart, Tony Bulandra, Storin, Manolescu, Mihalescu.

In *Romanța,* Tony Bulandra era pur și simplu extraordinar în rolul tînărului pastor protestant. Naivitatea și curățenia sufletească, uimirea la apariția Rittei Cavalini, timiditatea și tulburarea care îl cuprinde treptat, atunci cînd face cunoștință cu ea, exuberanța de licean îndrăgostit, sinceritatea și convingerea cu care își face visuri de fericire și, apoi, chipul lui mirat, neîncrezător, cînd află că cea pe care o iubește e amanta protectorului său, bogătașul Rochard, prăbușirea interioară a omului care nu mai poate crede în nimic fiindcă i-a fost înșelată credința în cinstea și curățenia sufletească a oamenilor și, în sfîrșit, zbaterea zadarnică, dureroasă, între iubire și prejudecată ! Drama se citea pe figura lui suptă, palidă, în ochii lui pierduți, care nu mai îndrăzneau să privească

pe nimeni în față, atunci cînd vine să-și ia rămas bun de la Ritta. Iar în epilog reculegerea, înțelegerea, blîndețea bătrînului. Totul era admirabil, în adevăr, ca putere de convingere și trăire reală. Cum spunea un cronicar, era un „Tony de zile mari" !

Jucasem, în cursul anilor, de foarte multe ori cu Tony Bulandra. El și Demetriade au fost partenerii cu care m-am întîlnit de cele mai multe ori în prima parte a carierei. In ultimii ani, de cînd întemeiase cu Lucia Sturdza Bulandra compania care le-a purtat numele cu atîta cinste, nu-l mai avusese partener decît în piesele de care am amintit. Dar acest ultim rol în care am jucat împreună mi-a lăsat o amintire de neuitat. Alături de el și de Ion Manolescu — care întruchipa, cu măsură și discreție, cu o vibrație de emoție intensă și cu o mare putere de sugestie pe Rochard — o trăiam într-adevăr pe Ritta Cavalini și simțeam zbuciumul ei ca pe un sentiment real.

Interpretarea acestei eroine nu-mi punea probleme de analiză intelectuală. Imi lăsam sufletul să vorbească și era de ajuns. Jocul de cochetărie al femeii superbe și triumfătoare, în scena în care face cunoștință cu tînărul pastor naiv, devenea doar o alintare glumeață fiindcă, în fața acestui copil mare, Ritta se simțea ea însăși o fată curată și sinceră și glumea, ca și cum ar fi uitat tot ce viața a făcut din ea. Și tocmai contrastul dintre ceea ce simțeai că este Ritta și comportarea ei, făcea nu numai farmecul scenei, dar dădea și sensul transformării care avea să se petreacă în sufletul său.

Apoi jocul o prindea, începea să capete realitate, și ea însăși începea să creadă că s-ar putea să fie adevărat, că s-ar putea să existe și pentru ea o fericire calmă, cinstită. Și Ritta, la pastor acasă, cînta împreună cu el, cu o fervoare naivă, vechi cîntece populare, în care se materializa adierea de adevăr și curățenie din sufletul celor doi îndrăgostiți. In această atmosferă nu mai era nevoie de gesturi patetice și de expresii melodramatice pentru a crea tensiunea dramatică, în clipa în care bietul Tom înțelege adevărul. Iar în ultimul act resemnarea și plînsul liniștit al Rittei exprimau, mai bine decît orice strigăt, revolta

sufletului său împotriva prejudecăţilor sociale care-i ucideau dragostea.

Cred că mai ales acordului perfect între interpreţi i-a datorat *Romanţa* succesul său, ce a făcut să fie reluată şi în stagiunea următoare. Lucrul acesta e confirmat de ceea ce spunea Camil Petrescu în cronica sa : „Interpreţii au făcut din această banală întîmplare unul din cele mai artistice spectacole pe care le-a cunoscut capitala de multă, multă vreme" *.

Cînd am jucat *Romanţa,* unii critici au remarcat că ideea piesei seamănă cu cea din *Dama cu camelii.* Nu era greu de observat, căci era evident. Cînd, ceva mai tîrziu, în ianuarie 1927, am interpretat pe Marguerite Gauthier, aceiaşi critici au spus că se aşteptau la asta de cînd jucasem *Romanţa*... Adevărul e că eu mă gîndeam la acest rol de mult, de pe cînd nici nu cunoşteam încă *Romanţa.* De atunci de cînd, în culisele Teatrului Naţional, marele artist francez Silvain, venit în turneu la noi, îmi arătase un portret al Mariei Duplessis şi îmi spusese, poate în glumă, că semăn cu ea şi că trebuie să joc odată rolul Margueritei.

Dar care actriţă, care elevă de conservator, nu visează să joace acest rol ? După cum nu ştiu dacă există vreun tînăr actor care să nu „se vadă" în *Hamlet.*

Aceasta nu înseamnă că cele două opere mi se par comparabile. Dar întîmplarea — sau nu ştiu ce motiv — face ca în arsenalul „marelui repertoriu" actriţele să aibă parte de mai puţine roluri „mari" — adică de roluri care să le ofere posibilitatea de a-şi valorifica deplin calităţile artistice şi care în acelaşi timp să fie şi de o reală valoare literară. In direcţia aceasta actorii sînt privilegiaţi. Un actor se va putea gîndi la Oedip, la Hamlet, la Richard, la Romeo, la unul din fraţii Moor sau chiar la bătrînul Moor, la Faust, la toată gama de roluri moliereşti — de la Alceste la Tartuffe, trecînd prin Harpagon — la Ruy Blas sau Don Salluste, la Cyrano... Şi cîte ar mai fi de

* *Timpul,* decembrie 1925.

adăugat! Vorbesc de roluri bune de jucat, nu de citit, cu care marii actori şi-au măsurat, generaţie după generaţie, capacitatea de înţelegere, mijloacele de expresie şi stilul de joc, şi care pot încă să constituie un spectacol capabil să trezească interesul publicului.

Ce au însă actriţele în repertoriul lor posibil, care să egaleze un Oedip, un Hamlet, un Faust, care să poată în acelaşi timp interesa publicul, satisface pe artist şi mulţumi critica? Mult mai puţin. De aceea nu e de mirare că o actriţă ajunsă la maturitatea carierei sale simte dorinţa să se apropie de rolul Margueritei Gauthier. Prin fondul său de sentimente omeneşti şi prin valoarea sa de critică socială, el păstrează capacitatea de a mişca sufletul publicului, iar prin varietatea de situaţii dramatice pe care le oferă, prin amintirea marilor actriţe care l-au jucat şi care constituie posibilitatea de măsură a unei creaţii, el dă o satisfacţie interpretei.

Ca la orice rol de această natură, problema interpretării o constituie ceea ce aduci personal şi nou.

In primul rînd mi s-a părut că piesa nu-şi capătă valoarea decît dacă e precis fixată în epoca ei, dacă din montare apare clar mediul social, dacă spectatorul intuieşte forţele ce dirijează destinul Margueritei Gauthier, jucărie a unei lumi care desconsideră omenia din ea şi îi striveşte sufletul în numele unei prejudecăţi ridicate pretenţios la rang de idealuri. De aceea am jucat piesa în costumele epocii în care Dumas şi-a situat romanul, spre deosebire de interpretele care, pînă atunci, o jucau totdeauna în costume moderne.

Din cauza aceasta trebuise să renunţ, în 1926, de a juca piesa la Teatrul Comedia, cu Tony Bulandra, care-mi trimitea rolul acasă urîndu-mi „poftă bună la învăţat"! Dar montarea piesei în costume de epocă reprezenta, în adevăr, pentru un teatru particular, un efort prea mare, iar pe de altă parte prezenţa aceloraşi artişti, pe aceeaşi scenă, în costume din aceeaşi epocă şi la un interval atît de scurt, ar fi subliniat în mod supărător apropierea cu *Romanţa,* care se jucase recent, tot acolo. Am reluat, însă,

ideea atunci cînd piesa s-a jucat, ceva mai tîrziu, la Teatrul Național.

Lucru curios, un critic s-a mirat de acest lucru, indignîndu-se că, în vreme ce „teatrele de operă, pentru a întineri *Traviata,* o reprezintă în frac și toalete moderne, Teatrul Național — probabil pentru a realiza economii — ne oferă surpriza unei «reconstituiri» destul de costisitoare a *Damei cu camelii!*" *

Un altul ridicase o problemă care m-a uluit, întrebîndu-se solemn: „Este sau nu *Dama cu camelii* pentru repertoriul Teatrului Național? Iată o chestiune discutabilă. Comedia Franceză n-o reprezintă, ca să nu comanditeze cu marea sa autoritate tema reabilitării femeii cu trecut urît, nici cînd aceasta își sterilizează greșelile la flacăra celui mai puternic amor. Comitetul Teatrului Național a respins odinioară pe aceleași considerațiuni o piesă cu aceeași temă. Azi, Margareta Gauthier e musafira lui..." **

Cînd am văzut, șapte ani mai tîrziu, la Moscova, spectacolul cu *Dama cu camelii* pus în scenă de Meyerhold, și felul cum se reflecta în el critica societății burgheze cuprinsă implicit în piesă, am înțeles indignarea criticului nostru.

Problema era deci de a pune în contrast pe Marguerite cu mediul ei, de a face ca într-o societate fără omenie ea să fie un om adevărat. Chiar și frivolitatea și cochetăria sa de la început trebuiau să sune străine de mediul său frivol, și mai ales străine propriei sale firi. Această fire apare în realitatea ei abia atunci cînd o cuprinde dragostea pentru Armand. Iar suferința sa decurge, în mod firesc, ca o consecință a faptului că societatea *nu-i dă voie să fie ea însăși.*

Discreția, emoția interioară, măsura în suferință, refuzul mijloacelor exterioare deveneau astfel obligatorii, pentru a face omenească figura Margueritei, singura permanent umană în toată piesa (căci însuși Armand are șovăieli).

* E.D.F. (Fagure) în *Lupta,* 26 ianuarie 1927.
** m. (?) în *Universul,* 27 ianuarie 1927.

Această linie dădea şi stilul dar şi unitatea rolului, printre aparentele salturi de atmosferă de la un act la altul, care constituie una din slăbiciunile de construcţie ale piesei, decurgînd din faptul că e o „dramatizare" după roman.

Un critic, care îşi dezvăluia fără să vrea fondul ideologic reacţionar, afirma că „drama apologetică a prostituatei ne plictiseşte. De altfel romanticii, ecoul literar al falsei ideologii revoluţionare, s-au complăcut în paradoxul social: hoţul de o grandoare aproape prometeică Jean Valjean — *Misérables* — cocota idealistă Marguerite Gauthier etc., toate tipuri false, menite să anarhizeze orice noţiune etică"... * Şi totuşi el recunoştea că am „dat contur de viaţă, conţinut de emoţie, accent uman eroinei", fără să-şi dea seama cît de mult se contrazicea.

In *Dama cu camelii* am jucat cu doi colegi care mi-au fost şi admirabili parteneri şi prieteni: Romald Bulfinsky şi Nicolae Bălţăţeanu.

Bulfinsky — cu statura lui masivă, cu privirea dispreţuitoare, cu un surîs de dezgust în colţul gurii — întruchipa, chiar de la intrarea sa, nemiloasa forţă venită să strivească plăpînda fericire a Margueritei. Şi chiar cînd glasul se umaniza, cînd surîsul se îmblînzea şi cînd ochiul îşi stingea lucirea — fiindcă bătrînul Duval înţelesese că Marguerite iubeşte sincer — simţeai totuşi că nimic nu s-a schimbat în hotărîrea lui. Căci nu era aci o socoteală între el şi Marguerite, ci o operaţie inevitabilă, în care bătrînul Duval era mandatarul unei orînduiri sociale ce vorbea prin glasul lui, calm, inconştient că zdrobeşte, convins că aşa e normal. Era simplu şi era îngrozitor, adică tocmai aşa cum trebuia să fie personajul.

De cîte ori am jucat cu acest mare actor — care în viaţa de fiece zi era bunătatea şi amabilitatea personificată, săritor la nevoie şi prietenos în toate împrejurările,

* *Cuvîntul*, 27 ianuarie 1927.

exemplu de punctualitate în toate îndatoririle sale profesionale şi cel mai „civilizat" dintre oameni — am admirat cum ştia să se transpună de firesc în eroii atît de deosebiţi pe care i-a jucat. A fost un mare interpret al eroilor shakespeareeni, de la truculenţa enormă a lui Falstaff din *Nevestele vesele* sau jovialitatea nebunului din *Noaptea regilor* pînă la *Macbeth* şi *Lear*, după cum a fost şi un sprinten interpret de comedie modernă, cu un umor reţinut şi omenesc. Dar mai presus de toate a fost un prieten şi un coleg care niciodată n-a jignit pe nimeni şi care te făcea să vezi în culori mai frumoase lumea teatrului...

Armand Duval era Bălţăţeanu, unul dintre fruntaşii noii generaţii de actori, care îşi afirmaseră talentul după primul război mondial: Calboreanu, Vraca, Marţian, Valentineanu, Critico. Vremea fugea şi flacăra trecea în alte mîini. Cu pleiada partenerilor dinainte de război, înaintaşi ai mei, mă mai întîlneam doar rar şi cu puţini dintre ei. Dar în 1922 jucasem pe Circe, în *Glauco*, cu un debutant strălucit, George Vraca, a cărui biruinţă de atunci constituia o afirmare definitivă. Mai tîrziu, întîmplarea a făcut să-i fiu foarte rar parteneră directă, ceea ce nu m-a împiedicat să-l admir, în Faust, în Hamlet şi în atîtea alte creaţii, care au marcat cariera sa, bogată în mari realizări artistice.

Pe Bălţăţeanu îl avusesem partener de mai multe ori, mai ales că făcusem împreună lungi turnee, cu ***Bizanţ***, cu *Romanţa*, cu *Zaza*. Jocul nostru se îmbina minunat şi îl consideram un partener ideal, pentru sinceritatea interpretărilor sale, pentru trăirea rolului care îmi susţinea propriul meu joc, pentru fineţea cu care îşi construia personajele. Această adîncire a ingratului personaj de „june-prim" lăsa să se prevadă la el capacitatea de a trece la rolurile de compoziţie în care, începînd cu *Dinu Păturică*, a realizat mai tîrziu cele mai frumoase creaţii ale sale.

Tot cu Bălţăţeanu am jucat, în 1929, un alt rol din cele pe care le doream: *O femeie fără importanţă* de Oscar Wilde. Din teatrul lui Oscar Wilde era singura

piesă care nu fusese încă jucată la noi. Şi totuşi nu era mai prejos de celelalte. Ca şi în *Evantaiul doamnei Windermere,* sau în *Soţul ideal,* intriga e în fond o melodramă dar, ca şi în tot teatrul lui Wilde, ea nu e decît pretextul scînteietorului joc de paradoxuri în al cărui înveliş Wilde serveşte societăţii sale o severă şi demascatoare critică a păcatelor ei.

Acest text savuros, adevărat foc de artificii al spiritului, Băltăţeanu îl debita cu foarte autentică flegmă britanică, cu un aer distrat şi superior, în rolul lordului Illingworth, care e principalul personaj masculin. Lordul a descoperit calităţile tînărului Gerald Arbuthnot, pe care vrea să-l ia drept secretar. Gerald — pe care Critico îl juca cu sinceritate şi cu elanuri naive către ideal — e încîntat de cariera plină de făgăduieli a cărei perspectivă îi apare. La o serată, el îi prezintă lordului pe mama sa. Dar doamna Arbuthnot rămîne fără glas. În lordul Illingworth ea recunoaşte pe omul care a sedus-o şi a părăsit-o apoi, dispreţuitor — fiindcă originea ei modestă nu-i îngăduia s-o ia de nevastă — pe omul care e tatăl copilului ei.

Biata femeie nu poate mărturisi lui Gerald adevărul, de teamă să nu scadă în ochii săi, dar e hotărîtă să nu-şi lase fiul pe seama acelui om de nimic, care nu va putea face din el decît o fiinţă după chipul său odios. Refuzul acesta îl întărîtă pe Gerald, care nu înţelege. Zadarnic ea încearcă să-i explice prin aluzii ce fel de om este lordul, căci Gerald, orbit de admiraţie pentru morga şi îngîmfarea sa, nu visează decît să fie ca el. Abia atunci cînd tînăra fată pe care o iubeşte este jignită de cinicul personaj şi vine să-i ceară ajutor, Gerald înţelege cu cine are de-a face şi vrea să-l lovească pe lord. Doamna Arbuthnot îl opreşte însă, strigîndu-i: „E tatăl tău".

E clar că situaţia e melodramatică şi te poate duce spre o interpretare pe linia izbucnirii de sentimente violente. Ar fi însă o eroare, căci aceasta ar însemna să faci să treacă pe primul plan tocmai ceea ce la Wilde e secundar: intriga. Şi s-ar estompa atunci tocmai cele

două elemente importante ale piesei: biciuirea tarelor societății engleze — prin paradoxurile sale usturătoare — și reliefarea acestor tare prin punerea în contrast a cinstei doamnei Arbuthnot cu cinismul lordului.

Acest contrast este esențial. In fața figurii lordului — strălucitoare dar odioasă prin caracterul ei josnic — figura „femeii fără importanță" trebuie să arate, dincolo de înfățișarea sa, toată bogăția conținutului său sufletesc. Insuși titlul dictează linia personajului.

Această linie trebuie să împiedice interpreta de la orice efect exterior și o obligă să dea rolului maximum de simplitate, care să ascundă o puternică viață interioară, așa cum strălucirea exterioară a lordului maschează totala lui goliciune lăuntrică. Dragostea de mamă e un sentiment puternic și ura pentru lordul care a sedus-o și a părăsit-o de asemenea. Dar aceste sentimente puternice nu se pot exprima aici cu nici o violență, cu nici un patetism exterior, căci s-ar pierde tot efectul de contrast între ținuta sufletească a celor doi adversari, s-ar pierde însuși sensul piesei și virulența ei critică. Iar simplitatea și interiorizarea sînt obligatorii și pentru atenuarea caracterului convențional al intrigii, orice joc patetic punînd în relief slăbiciunea ei melodramatică. Aci, mai mult decît oriunde, linia de interpretare trebuie căutată pornind de la sensul piesei, de la subtextul ei, și nu de la forma sa exterioară.

Băltățeanu mi-a fost partener și în 1931, cînd am jucat Anna Karenina, rol prea cunoscut pentru ca să mai fac vreo analiză a lui. Băltățeanu făcea o compoziție plină de nuanțe în rolul lui Vronski, îndrăgostitul rînd pe rînd pătimaș și plictisit, iar în Karenin aveam bucuria să joc din nou cu Manolescu, revenit la Național, în casa nimerită pentru marele său talent. Este un adevărat noroc să-ți simți partenerul plutind în aceleași sentimente de totală dăruire artei ca și tine, cuprins de aceeași caldă emoție, ce subjugă inimile spectatorilor. Jucînd alături de Ion Manolescu simțeam această senzație de plenitudine a creației artistice. O bucurie pe

care am avut-o de mai multe ori, de cînd am pornit împreună de pe băncile școlii. După cum de multe ori am admirat, din întunericul sălii, năpădită de emoție, jocul său reținut dar plin de forță, arta de a exprima cele mai ascunse cute ale sufletului, glasul cald de violoncel, șoapta ce pătrunde în adîncul inimii, în *Moartea civilă*, în *Cadavrul viu*, în *Tatăl* sau în *Hamlet*.

Intre doamna Arbuthnot, simplă fată de pastor înşelată de un lord cinic, din piesa lui Wilde — jucată în 1929 — şi mîndra, pătimaşa, eleganta Anna Karenina, sfîşiată de dragoste şi de prejudecăţi — pe care am întruchipat-o în 1931 — am avut în 1930 prilejul să interpretez din nou figura Elisabetei, regina Angliei, cu care mă întîlnisem pentru prima oară în *Maria Stuart*, vreo şapte ani mai înainte.

Era însă o mare deosebire în redarea aceleiaşi figuri în piesa lui Schiller şi în viziunea modernă a lui Ferdinand Bruckner. In primul rînd, în *Maria Stuart*, Elisabeta nu era personajul central şi de aceea era firesc ca figura ei să fie prezentată numai în raport cu drama eroinei, a Mariei. Iar în al doilea rînd, frămîntarea Elisabetei între ura de femeie faţă de Maria şi considerentele politice, influenţele reciproce între cele două planuri : cel al sentimentelor de femeie şi cel al obligaţiilor de regină, dădeau personajului lui Schiller o unitate ce era lesne de intuit.

In *Elisabeta, regina Angliei*, Ferdinand Bruckner încerca să înfăţişeze figura Elisabetei în toată realitatea şi complexitatea ei, ca femeie şi ca regină, ca luptătoare împotriva Spaniei inchizitoriale şi ca făuritoare a unei mari puteri comerciale, situînd-o astfel, în permanenţă, în raport cu epoca sa. Prezentarea eroinei era făcută fără fardul legendei şi mergea pe linia pamfletelor lui Bernard Shaw, dezeroizînd cu totul acest personaj isto-

ric. Autorul amesteca neîncetat planul evenimentelor istorice cu planul vieții sentimentale și cu înfățișarea reacțiilor cele mai intime ale Elisabetei. Acest amestec era subliniat nu numai de trecerile variate de la un tablou la altul și de la o stare sufletească la alta, ci și de construcția acțiunii pe două planuri, urmărite de spectatori în același timp, cu scena împărțită în două și înfățișînd simultan ceea ce se petrece în Anglia și în Spania.

Din viața Elisabetei, Bruckner a ales celebrul episod dramatic al conspirației pe care o pune la cale favoritul său, tînărul conte Essex. Conspirația este descoperită, favoritul e arestat și din alcovul regal trece de-a dreptul la închisoare, pentru a muri executat, în urma sentinței iscălite de propria lui iubită. Acest episod, Bruckner l-a combinat, printr-un ușor anacronism, cu povestea luptei Elisabetei împotriva lui Filip, regele Spaniei. Cu prețul unei erori de date, avem astfel un tablou complet al personalității Elisabetei, pe care o vedem rînd pe rînd femeie și regină. Intre aceste două ipostaze se construiește toată piesa, și dificultatea rolului este tocmai de a le explica și îmbina pe amîndouă, cu egală valabilitate, de a da unitate personajului prin interpretarea lui.

La simpla intuire a rolului, aceste două atitudini apar contradictorii și nelămurite, mai ales dacă le raportezi una la alta. Regina e mult mai în vîrstă decît Essex și, în dragostea ei fierbinte pentru el, se arată gata să-i urmeze sfatul chiar și în probleme de conducere politică, de exemplu atunci cînd alege pe filozoful Bacon drept consilier, la rugămintea lui Essex. Dar această femeie, slabă în fața lui Essex, domină întreg consiliul de miniștri cu prestanța sa și duce, învingătoare, lupta contra puterii lui Filip.

In clipa cînd conspirația lui Essex e descoperită și acesta e arestat și condamnat, Elisabeta se zbuciumă și suferă în fața porții închisorii, auzind desfășurarea execuției, fără să aibă curajul de a asista la ea, dar și fără să aibă tăria de a o împiedica. Ea strigă: „Opriți! Opriți!", dar strigătul acesta e doar o șoaptă. In schimb, în fața revoltei mulțimii împotriva birurilor, ea

ştie să-şi păstreze cumpătul şi să disjungă orgoliul de simţul politic, aprobînd cu prudenţă o cerere la care ar fi putut rezista.

Iată ce femeie plină de contraziceri, nelămurită şi bizară, apare Elisabeta la prima vedere. Numai pe baza acestei intuiţii, interpreta poate fi tentată să accentueze caracterul nelămuririi, realizînd o Elisabetă făcută din sfîşieri şi contraziceri, din fluxuri şi refluxuri, o femeie care-şi schimbă caracterul după cum o vezi în intimitate sau pe tron, o fiinţă cu temperament variabil, un personaj lipsit de unitate.

Dar nu aceasta e adevărata Elisabeta.

Pentru a-mi lămuri linia caracterului ei am recurs la documentarea istorică, citind o serie întreagă de lucrări asupra reginei şi epocii sale, din cele pe care le puteam avea la îndemînă în acea vreme.

Am putut înţelege astfel că ceea ce determină în primul rînd reacţiile Elisabetei sînt considerentele de oportunitate politică şi că toate impulsurile ei de femeie le sînt subordonate.

Elisabeta e veşnic stăpînită de teama de a-şi pierde tronul, căci ştie cît de uşor au sfîrşit adesea vieţile predecesorilor săi, în vîltoarea luptelor neîncetate pentru domnie. Istoria Angliei în anii ce preced domnia sa — o ştim şi din piesele lui Shakespeare — este un lung şir de crime sîngeroase pentru putere, partidele adversare măcelărindu-se fără cruţare. De aceea Elisabeta îşi dă seama că orice slăbiciune o poate costa nu numai tronul dar şi viaţa. Şi ştiind acest lucru e firesc să-şi înfrîngă toate pornirile de femeie atunci cînd ele îi pot primejdui tronul. Iată de ce, în ciuda iubirii pe care o simte pentru el, nu ezită să-l execute pe Essex, atunci cînd descoperă conspiraţia acestuia.

În acelaşi timp — cum am înţeles mai bine în vremea din urmă — Elisabeta este exponentul năzuinţelor burgheziei născînde, şi lucrul explică de asemenea o bună parte a comportării personajului. Sîntem după reformă, într-o vreme de profundă prefacere spirituală, atunci cînd în faţa Europei catolice, reprezentată de figura lui Filip,

sumbrul rege inchizitorial al Spaniei, schisma înălţase o Europă protestantă, expresie a intereselor burgheziei. Profitînd de această epocă tulbure, în care luptele religioase însîngerau Europa, Elisabeta încearcă să stabilească de fapt un lucru mult mai important pentru Anglia decît supremaţia religioasă: hegemonia industrială şi comercială, bazată pe bogăţiile ei naturale şi pe puterea maritimă. Pentru aceasta şi nu pentru alte motive ezită ea să se angajeze în războiul contra Spaniei, la care o îndeamnă lorzii din consiliu, într-una din scenele piesei. Şi de aceea, la argumentele prin care ei cer războiul pentru a mări puterea Angliei, ea le răspunde: „Stofele noastre sînt cele mai bune din lume". Iată cum se lumina, în perspectiva istoriei, subtextul unei fraze, în aparenţă atît de simplă dar care ascunde şi trebuie să reflecte atîtea preocupări.

Dorinţa de pace a Elisabetei maschează de fapt intenţia ei de a specula cît mai bine evenimentele şi de a alege pentru acţiune clipa celui mai mic risc. Generozităţile ei sînt născute din nevoia de a-şi asigura cît mai mulţi aliaţi, în veşnica teamă de conspiraţii în care trăieşte. O spunea şi istoricul burghez Macaulay: „Trufaşă, hotărîtă, adesea nedreaptă şi crudă în procedee faţă de indivizi sau de partide, ea evita cu grijă sau retrăgea cu grabă toate măsurile ce-i puteau răpi simpatia poporului". Iar slăbiciunile sale sînt doar aparente, adevăratul lor motiv fiind numai propriul său interes politic. Acea alegere a lui Bacon drept consilier, pe care ar părea că o face numai din dragoste pentru Essex şi cedînd rugăminţilor sale, nu înseamnă de fel că ea supune capriciilor ei amoroase o hotărîre politică. Prin acest act ea nu se serveşte decît pe sine, căci filozoful Bacon reprezintă şi el, de fapt, noua orientare politică a Angliei. Satisfăcîndu-l pe Essex, ea îşi satisface astfel propriul interes. Ca dovadă că Bacon va fi cel care va susţine acuzarea în procesul lui Essex şi-i va lua viaţa, servind-o pe Elisabeta.

Cît priveşte pe femeie, mărturiile istorice ne-o arată în adevăr aşa cum ne-o prezintă autorul piesei: orgo-

lioasă, crudă, geloasă, încăpățînată, impulsivă, despotică și cochetă. Istoricul Paul de Saint-Victor spunea despre ea: „Figura, caracterul, moravurile, iubirile sale, totul în ea e antipatic... Nu e decît o aspidă acrită, cu gura plină de înjurături, cu mîna gata la palme, care-și tiranizează cu brutalitate curtenii și dă ghionturi doamnelor de onoare. Nici miniștrii nu sînt la adăpost de furiile ei... Aceste trivialități se uneau cu un orgoliu de sultană... Cochetăria ei atingea nebunia: după moartea ei s-au găsit 3000 de rochii în garderobă... Vîrsta agravă aceste vanități ridicole: la 65 de ani dansa încă și se costuma în păstoriță..."

Aceste trăsături de caracter explică și mai bine de ce ea a fost exponentul indicat al momentului istoric, caracterul său servind perfect politica de hegemonie europeană a Angliei, cu care ambiția și orgoliul său ajung să se confunde. Dar, unind aceste trăsături de caracter cu rolul său istoric, e vădit că în fiecare scenă a piesei vor fi prezente în acțiunile sale o infinită complexitate de motivări. Iată de pildă scena din fața închisorii, în timpul execuției lui Essex. Iubirea pentru acesta îi cere să-l ierte, dar grija pentru tron îi cere să nu-l cruțe. Mila femeii din ea o face să se îngrozească de oroarea supliciului, dar orgoliul îi impune să-și domine groaza. Cuvintele cu care se îmbărbătează: „Eu sînt Tudor, tatăl meu!" arată mîndria care o susține în acest moment — în care femeia din ea riscă să fie slabă — mîndria de a fi fiica unui tată ce fusese fără cruțare în apărarea tronului său. Căci istoria ne spune că Henric al VIII-lea, tatăl Elisabetei, refuzase să o recunoască drept fiica sa, iar pe mama ei, Ana Boleyn, o acuzase de adulter și o ucisese. Iată deci că în această asimilare a faptelor sale cu faptele tatălui său vorbește și glasul unei răzbunări. E o poliță veche pe care Elisabeta o plătește, în acea clipă, umbrei tatălui său, punîndu-și faptele pe același plan cu faptele lui și impunîndu-și să fie de o cruzime egală. Prin aceasta se dovedește cu adevărat

fiica lui. Totuşi, în clipa cînd aude zgomotul satîrului final, femeia din ea sucombă şi Elisabeta leşină.

Toate acestea explică de ce numai printr-un studiu de atentă documentare istorică am putut să înţeleg cum trebuie realizată unitatea personajului, tocmai în diversitatea lui, pentru a reuşi să fac din el o figură vie şi reală. Şi mai mult decît oricînd, în acest rol, am văzut cît de necesar este să *înţelegi* personajul, ca să-l poţi *trăi* pe scenă.

Am avut ca partener un Essex plin de avîntul tinereţii şi al pasiunii, dar ros de contradicţiile între ambiţie şi iubire, aşa cum l-a interpretat A. Pop-Marţian, un reprezentant de frunte al generaţiei actorilor de după război, a cărui sensibilitate, inteligenţă şi artă de a compune le admirasem în creaţia sa din piesa *Societatea atleţilor spirituali* de Georges Duhamel şi cu care mai jucasem şi piesa *Sapho* de Daudet, în 1928. În regele Filip al Spaniei, G. Calboreanu, care se afirmase în aceeaşi perioadă ca o mare personalitate teatrală, realiza cu mijloace desăvîrşite, cu o stăpînire a tehnicii teatrale impresionantă, cu vigoare şi înţelegere, această figură halucinantă, roasă de febra bolii dar aprigă în voinţa ei despotică, pînă în ultima clipă a vieţii.

Lucru curios, era atunci prima oară cînd jucam în regia lui Soare Z. Soare şi am avut prilejul să măsor toate darurile acestui regizor dispărut prea de timpuriu.

Soare debutase cîtiva ani după primul război mondial şi tumultuoasa apariţie a acestui diletant de talent crease adesea controverse aprige între adversarii săi, care îl acuzau că ar pastişa pe Max Reinhardt, şi partizanii săi, care îi admirau înscenările pentru frămîntarea de probleme noi pe care o introducea în atmosfera noastră teatrală.

Foarte informat asupra mişcării teatrale contemporane, Soare importase, la început, multe din „noutăţile" zilei în materie de regie şi decoraţiune scenică şi pusese un accent puternic pe prezenţa în spectacol a regizorului. Nu însă prin aportul acestuia la adîncirea textului sau la conducerea actorllor. Soare n-a fost un „profesor", n-a excelat în dirijarea actorilor şi nu se poate spune

că din mîna lui a ieşit personalitatea vreunui actor al generației sale, aşa cum mulți actori au ieşit formați din mîna lui Gusty, sau mai tîrziu a lui Victor Ion Popa. Soare a preferat distribuția sigură, cu actori de prim-plan, garanție pentru joc ca şi pentru afiş. E o tendință care se mai vădeşte uneori şi azi, în dauna promovării elementelor tinere.

Aportul regizoral al lui Soare a fost însă important în ce priveşte *viziunea* scenică. El a pus un accent nou pe culoare şi lumină, pe bogăția montării, pe ritmul spectacolului, ajutat în aceasta de calitățile sale incontestabile, de care mi-am dat seama lucrînd cu el: intuiție a distribuției juste, simț al proporțiilor spectacolului şi al ritmului dramatic, multă fantezie. Calități care explică succesul său şi măsoară aportul său în evoluția mişcării noastre teatrale.

In fond, era un reprezentant al curentului care, în teatrul de după primul război mondial, punea accentul pe primatul elementului *spectacol,* adesea în dauna elementului actor şi a elementului text. Dacă în primii ani ai carierei mele cunoscusem teatrul dominat de personalitatea marilor interpreți şi în care „montarea" juca un rol neînsemnat, în anii de după primul război asistam în schimb la trecerea pe primul plan a spectaculosului şi deci a regizorului. (Poate de aceea montările lui Soare Z. Soare au fost la noi primele montări „iscălite", de la el începînd să apară pe afiş numele directorului de scenă.)

Tendința aceasta a dăunat însă textului dramatic. In perioada dintre cele două războaie, textul a fost prea adesea considerat ca un simplu pretext de spectacol şi tratat uneori cu o libertate excesivă. Atunci cînd se exercita asupra clasicilor, libertatea devenea o impietate.

Fenomenul acesta al desconsiderării textului explică în parte şi decăderea treptată a calității repertoriului, în anii care au premers celui de al doilea război mondial, un alt motiv fiind comercializarea tot mai accentuată a teatrului, devenit o marfă ca orice alta.

Abia în ultimii ani s-a revenit la noi la respectul desăvîrşit al textului, sub influenţa binefăcătoare a învăţăturii lui Stanislavski şi a concepţiei regizorului nu ca un creator de viziuni cu scop în sine, ci ca un coordonator al eforturilor tuturor slujitorilor operei dramatice, pentru o cît mai adîncită, personală şi creatoare servire a *substanţei textului*.

In perspectiva nouă ce s-a deschis oamenilor noştri de teatru s-a înţeles în adevăr că textul trebuie să rămînă elementul suprem, fiindcă în el se cuprinde mesajul ideologic al spectacolului, mesaj pe care toţi colaboratorii spectacolului trebuie să-l servească şi să-l scoată în evidenţă.

Cred că Soare, dacă ar fi trăit, ar fi fost fericit să se situeze pe această linie. Marea experienţă ce-o dobîndise şi calităţile sale i-ar fi îngăduit să servească noua îndrumare a teatrului romînesc cu mare folos.

Cu *Pariziana*, pe care am jucat-o în aceeaşi epocă, în 1929, mi-am luat adio de la rolurile de „cochetă". Această specialitate — pe care mi-o creasem involuntar şi care nu mi-a adus decît prea puţine satisfacţii în teatru — am vrut s-o pun, pentru o dată, în serviciul unui rol de reală valoare, a unei autentice creaţii dramatice. Şi cred că astfel este Clotilde, din *Pariziana* lui Henry Becque.

Becque este în literatura dramatică franceză maestrul comediei realist-critice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cel care a reprezentat reacţia faţă de teatrul lui Dumas, Sardou şi Scribe, maeştrii „intrigii" şi ai „loviturii de teatru". Teatrul lui Becque, în care domină observaţia precisă şi adevărată a vieţii, pe care o redă în toată cruzimea, a fost numit *la comédie rosse* — comedia rea, amară. Prin această denumire critica burgheză a căutat să-i aplice o etichetă care să-i permită a înghiţi adevărurile pe care autorul le-a spus cu brutalitate societăţii contemporane.

Clotilde nu e, aşa cum ar face să se creadă titlul — ce nu e decît o ironie — tipul parizianei, ci o biată femeie, puţin cochetă, puţin perversă, puţin interesată, care nu-şi

dă seama că ceea ce face e imoral, fiindcă toată lumea în jurul ei face la fel. E o burgheză tipică din mica burghezie, care nu visează decît să urce pe scara socială, să se bucure de mai mult lux, de mai mulți bani, de legături în lumea bună, de „fericire" așa cum se înțelege în lumea ei. E o doamnă Bovary fără exaltare și cu simț practic. Visează o mulțumire sentimentală pe care soțul ei nu i-o poate da, își ia un amant fiindcă „așa se face" și profită de sprijinul amantului spre a-și numi soțul în slujbă, ca de un lucru firesc.

Căci în lumea în care se mișcă ea domină minciuna, „în forma ei cea mai burgheză, cea mai plată dar și cea mai nerușinată", cum spunea un critic. Clotilde minte cu inconștiență, soțul ei minte cu naivitate, amantul ei cu cinism. Dar în această lume, în care ea ar vrea să fie o „pariziană" cu succese, e firesc să nu găsească fericirea pe care o caută, și toată frămîntarea ei sterilă să nu-i ofere decît o deziluzie, o recădere în mediocritatea din care ar fi vrut să evadeze. Clotilde e victima faptului că e un produs al lumii ei și că trăiește și își construiește idealuri după optica acestei lumi, fiindcă n-a cunoscut nimic altceva. O lume imorală, căreia Becque i-a făcut un portret veridic, incisiv, ce explică toate atacurile pe care le-a suferit și greutatea pe care a avut-o de a-și reprezenta piesa.

La noi, jucată în 1900 într-o distribuție care cuprindea pe Aristizza Romanescu, Petre Sturdza, Petre Liciu și Aristide Demetriade, piesa s-a reprezentat... de două ori. Era normal ca societatea vremii să refuze a-și vedea imaginea pe scenă.

Reluarea piesei, după atîta timp, era un act de curaj. Dar mărturisesc că mă ispitea acest rol complex și care cerea să fie compus din detalii, îmbogățit de interpretă cu elemente de viață, de observație. E ceea ce a atras spre el actrițe ca Réjane sau Suzanne Desprès. Și am fost bucuroasă că am reușit să readuc în repertoriul Teatrului Național această piesă ostracizată, dar care va rămîne vie, prin adevărul personajelor, prin critica acidă

a societății burgheze, prin construcția ei, de o tehnică sobră și densă. *

Dacă am insistat mai mult asupra acestor cîteva roluri, este în primul rînd fiindcă ele m-au interesat într-un mod deosebit și apoi fiindcă felul cum le-am conceput — chiar expus atît de sumar cît am putut s-o fac fără a risca să transform aceste pagini într-o culegere de analize ale unor roluri — ar putea să intereseze actorii tineri sau cercetătorii de mîine ai unei epoci a teatrului nostru. Căci e vorba fie de roluri de o valoare literară care le face să reziste trecerii timpului și să ispitească, pe rînd, alte generații de interpreți, fie de piese al căror succes a caracterizat un anumit moment teatral. În orice caz, confruntarea mea cu aceste roluri a contribuit să-mi definească viziunea teatrală și personalitatea.

Am mai jucat, desigur — în această epocă dintre 1920 și 1937 care a constituit etapa de maturitate a carierei mele — și alte roluri de care mi-aduc aminte cu interes. În primul rînd, rolurile din cîteva piese clasice, de care m-am apropiat cu o mare satisfacție artistică, chiar cînd nu erau roluri de mare amploare, cum a fost rolul Elmirei din *Tartuffe,* cel al contesei din *Nunta lui Figaro,* cel al Anei Andreevna, soția primarului din *Revizorul* sau cel al reginei Elisabeta din *Richard al III-lea* de Shakespeare.

Am mai jucat unele piese moderne, de o valoare rela-

* Credem interesant să cităm aci aprecierea lui Mihail Sebastian asupra interpretării acestui rol, făcută în cronica piesei: „Se spune despre un rol asemănător eroinei lui Becque: «nu e greu de jucat». N-o fi greu. Dar dacă cineva izbutește să realizeze dintr-un clișeu scenic o figură autentică și o siluetă de un pitoresc, de o grație și de o adîncime veritabilă, atunci așa-zisa ușurință se transformă într-o piedică mai mult. Doamna Maria Filotti a înfrînt-o. Și-a construit rolul patetic, cu resurse de comediană mare, făcîndu-ne să uităm tot ce ar fi fost fals și vechi. A creat o femeie. A schițat un caracter. A descoperit un umor ascuns, a făcut să strălucească o replică ștearsă. Încă un mare succes al unei artiste mari." (*Cuvîntul,* noiembrie 1929.)



În rolul titular din piesa Elisabeta, regina Angliei *de Bruckner (1931).*

În rolul Grizi din Casa cu trei fete *(1934), pe scena Operei Romîne*



În piesa Calul năzdrăvan *de Gherardo Gherardi (1939).*



În Coana Chirița în voiaj *de Vasile Alecsandri (1940).*

tivă, dar care aveau în ele fie anumite daruri de observație, fie un fior de simțire sinceră, ce le apropia de sufletul interpretei și care au reprezentat etapele firești ale evoluției unei cariere. Așa au fost *Sapho* de Daudet, *Soția statornică* de Sommerset Maugham, rolul mamei din *Flacăra sfîntă* a aceluiași autor, sau *Cînd vița tînără înflorește* de Björnstjerne Björnson.

In aceeași epocă, în afară de piesele pe care le-am jucat în Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin și de care am vorbit, am mai avut ocazia să apar, în reprezentație, cam pe toate scenele din București. In Compania Excelsior de la Teatrul Modern, la Teatrul Mic, în compania dirijată de Mișu Fotino și de Bulfinsky, la Teatrul Maria Ventura, și chiar la... Opera Romînă.

Desigur că mai toate piesele pentru care colegii mei au făcut astfel apel la mine erau piese străine recente, din acelea care puteau asigura teatrului un succes, și nu lucrări clasice, de o valoare literară recunoscută dar cu un succes de casă îndoielnic, care ar fi putut periclita existența trupei. De aceea nu prezintă interes să insist asupra lor. In zecile și zecile de roluri pe care un actor le joacă în cariera lui nu pot figura numai capodopere.

Vreau să povestesc doar un episod legat de unul din aceste roluri, fiindcă mi se pare că poate cuprinde un învățămînt.

Repetam la Teatrul Maria Ventura o comedie modernă de Frederic Lonsdale, *Sfîrșitul doamnei Cheeney*. O piesă pe jumătate polițistă, pe jumătate sentimentală, construită după o formulă la modă în teatrul anglo-american, nu mai rău făcută decît altele care aveau succes la publicul de pe atunci. Se făcuse după ea și un film, la Hollywood. Intr-un cuvînt, teatrul „mergea la sigur". Am avut toată grija pentru spectacol. Am aranjat să vedem filmul — care încă nu fusese prezentat în public — și în care Norma Shearer juca rolul principal. Mi-aduc aminte că mi-a plăcut o rochie purtată de ea și am copiat modelul, după fotografiile din film. Era superbă! De altfel toții actorii erau eleganți... Numai toa-

lete de seară și fracuri. Și ce distribuție! Timică, Pop-Marțian, Ionel Țăranu, C. Toneanu, tot actori de prima mărime, capabili prin prezența lor pe afiș să asigure un succes. Iar regia o făcea Soare Z. Soare, regizorul *en vogue,* care constituia o garanție de strălucire pentru spectacol. Mă rog, ce să mai vorbim, mergeam la sigur.

Dar în teatru, cînd mergi la sigur, intervine totdeauna neprevăzutul.

Soare pregătea în același timp și un spectacol la Național, și întîmplarea a făcut ca premierele să coincidă, la interval de-o zi. Ar fi fost cuminte — de vreme ce premiera de la Național nu putea fi amînată — să fie amînată cea de la Ventura, ca să nu se încurce lucrurile. Dar teatrul are imponderabilele lui, care atîrnă uneori foarte greu, și premiera de aici trebuia să fie dată cît mai curînd, pentru a umple diferite goluri bugetare. Glasul cumințeniei n-a avut ecou, căci toți s-au încrezut prea mult în forțele lor. Și, în fond, dacă totul ar fi mers bine, povestea n-ar mai avea morală...

S-a hotărît deci că Soare va da premiera la Național azi, iar la Ventura mîine. Dar asta însemna că repetiția generală a piesei de aci trebuia să aibă loc în ziua premierei de la Național, cînd lui Soare îi era imposibil să se ocupe de altceva. Și de aceea nu a existat altă soluție decît să fixăm repetiția generală noaptea, după premiera de la Național!

Am început repetiția la miezul nopții și am terminat-o la ziuă! Eram frînți, morți de oboseală și nesomn. A doua zi, ca în zi de premieră: o ultimă pregătire, o încercare de rochie, un racord de text... Nimeni nu s-a odihnit.

În seara premierei, toată lumea era extenuată, nervoasă, fără putere de concentrare. A fost suficient ca cineva să scape în scenă o bîlbîială pentru ca toți interpreții, oricît de încercați actori erau, să se bîlbîie pe rînd. Și premiera a fost o cădere iremediabilă, din cauza ușurinței cu care ne bizuisem pe puterile noastre și cu care călcasem legea fundamentală a teatrului: să menajezi

omul, să menajezi forțele actorului, să-l pui în cele mai bune condiții fizice și psihice în momentul spectacolului.

E învățămîntul pe care l-am tras din această neplăcută întîmplare.

Cît privește apariția mea la Opera Romînă, ea a fost prilejuită de rolul lui Grisi din *Casa cu trei fete,* pe care Opera a reprezentat-o la Teatrul Liric, unde-și avea pe atunci sediul, în 1933, sub conducerea muzicală a lui Alfred Alessandrescu, cu Emilia Guțianu, Valentina Crețoiu și tenorul Nasta, care interpreta rolul lui Schubert. Pentru mine a fost o plăcere să joc cu acești admirabili camarazi de teatru, care au făcut tot posibilul să-mi ușureze și să-mi facă agreabil... debutul la Operă.

Bineînțeles că n-am cîntat, ci am jucat rolul ca o partitură de comedie, riscînd cîteva aproximative vocalize numai ca efect comic. De cînd jucasem *Romanța,* în care pigmentasem rolul Rittei cu cîteva fraze italiene, era de așteptat să fiu solicitată și pentru alte roluri de italiancă. E legea seriilor în teatru! Mi-am transcris singură aproape tot rolul în replici amestecate, jumătate italienești și jumătate romînești, care au avut foarte mult succes prin coloritul specific pe care îl dădeau personajului. Am reluat rolul, cu aceeași plăcere, în 1939, și el a rămas ca o amintire — plină de farmec dacă nu de consistență — în mintea mea și poate și în cea a unora din spectatorii care l-au văzut...

Și pe lîngă toate aceste roluri au mai fost; în acești ani, ca și în toată cariera mea, multe roluri în piese originale. Dar despre acestea se cuvine să vorbesc aparte

Cred că dragostea pentru literatura dramatică originală s-a născut în mine de mult, din timpul studiilor liceale, din apropierea de clasici, din dorința pe care o aveam de a mă dedica studiului literelor, din visul tainic pe care l-am nutrit de a fi eu însămi scriitoare. Mai păstrez încă însemnări din timpul școlii, versuri „comise" în adolescență, toate încercările tinerești ale jocului cu muzele. Viața mi-a purtat pașii pe alte drumuri, dar poate și fiindcă n-am putut să servesc literatura noastră prin scris am vrut s-o slujesc cel puțin ca artistă.

De aceea n-am pregetat niciodată să joc într-o piesă originală, chiar în epoca în care încurajarea lui Davila și mai ales a lui Pompiliu Eliade făcea ca scena să fie năpădită de atîta neghină, menită să îngăduie ca din ea să se aleagă bobul de talent adevărat. Desigur că aceasta presupunea o oarecare doză de abnegație, pe timpurile cînd o piesă originală se juca de cinci sau șase ori. Căci pentru un actor e mult mai plăcut și mai util, din punct de vedere egoist, să se afirme într-un rol dintr-o piesă de succes sigur și îndelungat — cum era pe atunci Bernstein sau Bataille — decît să joace, doar de cîteva ori, o lucrare nereușită, ce riscă să arunce și asupra carierei sale o parte din umbra insuccesului ei. Totuși n-am căutat niciodată pretexte pentru a fugi de „corvoadă".

Nu toate piesele acestea mi-au lăsat o amintire egală. Am servit însă cu un egal devotament pe toți autorii romîni pe care i-am jucat, adesea debutanți, în nădejdea

că fiecare din aceste piese de debut deschide poarta unei cariere ce va lăsa dîră rodnică în istoria teatrului nostru.

Nu e vina mea dacă găsesc nenumărate roluri de care şi istoria teatrului şi eu însămi am uitat — fiindcă s-au cufundat în neantul din care erau zămislite — printre cele vreo şaizeci de piese romîneşti pe care le-am jucat în cariera mea. (Cred că este, proporţional, cel mai mare număr de roluri din piese romîneşti jucat de vreun actor, căci constituie cam patruzeci la sută din totalul rolurilor pe care le-am jucat.) *

Dar de unele piese romîneşti mă leagă amintiri din cele mai frumoase ale carierei mele. Unele dintre ele mi-au oferit clipe de înălţare, de caldă emoţie şi zvîcniri curate ale inimii. Şi în acest fel m-am legat sufleteşte de opera multor autori romîni, prin ani de străduinţă, de încordare, de amărăciuni sau bucurii, de luptă pentru un ideal comun. Gîndindu-mă la toate acestea, îmi vine în minte un vers al lui Sully Prudhomme, în care se cuprinde foarte bine înţelesul legăturii ce se creează între autorul dramatic şi actorul care-i este interpret:

Le vrai de l'amitié, c'est de sentir ensemble...

Da, m-am legat de mulţi autori romîni prin părticica din sufletul său pe care interpretul o dăruieşte personajului. De aceea îmi amintesc şi astăzi, de pildă, de emoţia cu care, în 1911, am acceptat invitaţia Societăţii scriitorilor, luînd parte la o şezătoare pe care aceasta a dat-o la Sibiu, în cadrul „Astrei", cu participarea lui Liviu Rebreanu, I. Agîrbiceanu, Octavian Goga, Cincinat Pavelescu şi multor alţi scriitori, şezătoare la care am spus versuri. Păstrez încă programul cu autografele participanţilor la acest festival, pe care l-a evocat Caton Theodorian atunci cînd Societatea autorilor dramatici, în 1927, a avut delicata atenţiune de a sărbători modesta mea contribuţie la promovarea literaturii dramatice originale.

* Vezi anexa I, pag. 353—365.

Uneori, în piesa unui debutant, textul vibra de viață adevărată și recunoșteam că acel tînăr are ceva de spus. Atunci jucam cu și mai mare pasiune și mă bucuram văzînd că piesa merge la un succes pe drept cuvînt meritat. O astfel de amintire prețioasă mă leagă de piesa *Suflete tari*, cu care a debutat în teatru, în 1922, Camil Petrescu, și în care am creat rolul Ioanei Boiu.

Era un rol de o psihologie complexă, așa cum mi-a plăcut întotdeauna să am de înfruntat. Orgoliul de clasă se unea în eroină cu un spirit de aventură de ordin livresc — ce sublinia artificialitatea vieții pe care o trăiește — iar tăria de caracter pe care îi plăcea s-o afecteze — și care nu era în fond decît o cruzime de ființă răsfățată în lux și huzur — se prăbușea atunci cînd slăbiciunea femeii din ea își cerea drepturile.

Am căutat să redau această varietate de sentimente și să definesc caracterul eroinei prin atitudine, gest, eleganță, debit și intonație. Contrastul dintre aspectul formal și dintre conținutul sufletesc al personajului mi s-a părut calea cea mai bună pentru a-l caracteriza, și cred că am reușit să servesc opera lui Camil Petrescu, care a avut un succes ce i-a statornicit de la început valoarea de creator.

Camil era un autor pretențios și un om de o sinceritate totală. Mi-a refuzat ani de-a rîndul piesa *Act venețian*, pe care țineam s-o joc, pentru că nu mă socotea potrivită pentru rol. Și nu se jena să mi-o spună! De aceea am prețuit cu atît mai mult dedicația cu care a întovărășit exemplarul pe care mi l-a oferit, atunci cînd a publicat piesa: „Doamnei Maria Filotti, acest exemplar din piesa pe care a dus-o la biruință, mai mult decît oricine, cu admirație și prietenie, Camil Petrescu".

Dacă Ioana Boiu este un tip de aristocrată, oarecum înrudită cu eroinele fatale pe care le jucasem în prima parte a carierei mele (și cred că de aceea am și fost distribuită: e unul din puținele avantaje pe care le-am tras de pe urma lor!), alte roluri de care îmi aduc aminte cu plăcere constituie, în ansamblul lor, un fel de galerie a burgheziei romînești de diverse categorii, dintre cele două războaie. Astfel sînt rolurile din *Florentina* (1931)

și *Gaițele* (1950) de Alexandru Kirițescu, cele două roluri pe care le-am jucat în *Ion al Vădanei* de Nicolae Kirițescu (în 1937, în turneu, am jucat pe Marguerite Ploeșteanu, iar în 1945, la Teatrul Maria Filotti, pe Smaranda Grozeanu), rolul Stăvăroaiei din *Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu (jucat în 1947 la Teatrul Nostru, cu Dina Cocea, Jenică Constantinescu și Dina Mihalcea, în direcția de scenă a lui Mihai Zirra), sau roluri cu totul recente, ca cel din *Patriotica romînă* de Mircea Ștefănescu (deși nu cred că este rolul pe care de ani de zile îl rugasem să-l scrie pentru mine), sau Adela din *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu.

In afară de Adela — care, deși e unitară în abjecțiunea ei, are o gamă variată de fațete psihologice ce-i atestă caracterul josnic — celelalte personaje din această categorie erau în general construite pe o singură coordonată. De la un rol la altul mi se punea cu ele numai problema de a preciza, pentru fiecare personaj, locul lui în ierarhia burgheză și a face simțită, în comportarea sa, treapta de evoluție la care se găsește în această ierarhie socială.

Cel mai complex dintre toate mi s-a părut Florentina, chiar dacă în opera atît de valoroasă a lui Alexandru Kirițescu piesa aceasta nu este cea mai realizată. Personajul principal era însă desenat de o mînă de mare autor dramatic.

Ca stare civilă eroina piesei e o bucureșteancă periferică, al cărei soț urmărește, la o mină din Ardeal, o ipotetică îmbogățire. In lipsa lui de acasă, Florentina duce o viață de petreceri, iar pe cele două fete (cea mai mare are paisprezece ani), ce au toate șansele să devină și ele, mîine, niște Florentine, le lasă în grija unei servitoare destrăbălate, care le face „educația" în colaborare cu iubitul ei, un plutonier.

Florentina, mică burgheză care visează să fie mai mult decît atît, așa cum soțul ei se visează bogat, vrea să pară altceva decît este. Mai tînără, mai bogată. De aceea minte neîncetat, ca să se valorifice, să se întinerească, să se laude. De aceea vrea să placă și e cochetă pînă la nerușinare. Și fiindcă e vulgară și lipsită de gust, cînd vrea

să pară elegantă îmbrăcămintea el va trebui să fie stridentă, ca să corespundă voinței sale de a ieși în relief. Pentru a părea mai tînără, își prezintă fiica mai mare drept soră. Pentru a se convinge că mai poate place, aproape că se aruncă de gîtul unui tînăr care intră pentru prima oară în casă, și asta sub ochii speriați ai soțului, în ciuda riscului, doar pentru vanitatea de a-l simți prins în mrejele cochetăriei și feminității sale. Iar mai apoi își introduce iubitul în casă, tot sub ochii soțului, numai din dorința de a înfrunta primejdia și a putea spune: „Una-i Florentina !"

Era în adevăr un rol menit unei compoziții în care actorul să simtă bucuria creației. Și poate că tocmai această hipertrofie a personajului principal dăuna economiei piesei, făcînd să se piardă valoarea satirei sociale a mediului, căruia Florentina îi datora de fapt păcatele sale, totul reducîndu-se în aparență doar la descrierea unui „caz" particular.

În altă ordine de idei voi menționa și unele roluri din piese istorice, cum au fost *Bizanț* de Mircea Rădulescu, sau *Doamna lui Ieremia,* poate singura care a avut succes dintre numeroasele piese scrise de Nicolae Iorga. Cît privește *Bizanț,* care a constituit unul din succesele teatrului original în decada 1920—1930, ea nu depășea nivelul unei melodrame istorice, un Sardou pus în versuri sforăitoare. Două din acestea ajunseseră să circule în teatru, ca un dicton utilizat în ironie de cîte ori era ceva de bagatelizat :

Căci politica cea bună, în asemenea momente,
Este de a nu recurge la mijloace violente !

ceea ce n-a împiedicat ca piesa să se joace de peste cincizeci de ori în prima stagiune, de tot atîtea ori într-un lung turneu ce l-am făcut cu ea — și să se mai reia apoi în alte cîteva stagiuni. Cred că motivul principal era spectaculosul pe care îl oferea, și care a fost valorificat din plin în montarea bogată, fidelă ca reconstituire istorică, de care s-a bucurat la Național, în decorurile lui Traian

Cornescu. Costumele somptuoase realizate de Florica Scîrţan — această adevărată artistă a costumului, al cărei aport a fost adesea hotărîtor pentru atîtea succese ale Naţionalului — erau lucrate în broderii reproduse după documente ale epocii, pe care le cercetasem împreună; cu migală şi pasiune. Iar distribuţia strălucită a premierei — în frunte cu Aristide Demetriade, Gh. Ciprian, Iancu Petrescu — contribuise şi ea la succesul piesei.

Făcînd abstracţie de mediocritatea lucrării, am jucat însă pe împărăteasa Teofana cu plăcere. Nu numai fiindcă piesa a avut succes sau fiindcă rolul îmi oferea ocazia unei pasionante documentări istorice — care mă cufundase cu oroare în lumea de intrigă şi cruzime a Bizanţului în decadenţă — dar mai ales fiindcă îmi punea anumite probleme de interpretare.

N-am prea avut ocazia în cariera mea să joc tragedie, fiindcă repertoriul teatrului n-a avut decît rareori curajul să se apropie de acest gen. În afară de reprezentaţiile date de Agatha Bîrsescu, pe vremuri, în afară de *Fedra* pe care a cerut-o Marioara Ventura, în afară de *Cidul,* de *Electra* şi de *Oedip-rege,* nu-mi aduc aminte de multe tragedii clasice jucate la Naţional. *Andromaca* a ajuns doar pînă în foaierul de repetiţie, şi rolul care-mi fusese distribuit a ajuns în sertarul meu. Era o gravă lacună această lipsă de curaj în a trage consecinţele la care te obligă rostul educativ al Teatrului Naţional. Căci, de frica unui insucces, clasicii tragediei rămîneau în bibliotecă, publicul nu-i cunoştea, iar actorii tineri erau lipsiţi de unul din cele mai importante mijloace de desăvîrşire a măiestriei teatrale.

Tocmai de aceea a trebuit să mă mulţumesc a juca tragedie măcar în această formă aluzivă, căutînd să rezolv, în rolul împărătesei Teofana, unele probleme de ţinută, de gest şi atitudine, de rostire a versului, pe care numai tragedia în versuri le poate pune şi fără a căror trăire pe scenă meseria şi personalitatea unui actor nu se pot desăvîrşi.

Ceea ce personajul Teofanei oferea ca element decorativ a tentat pe cîţiva pictori: Jean Steriade, Kimon Loghi

și Aurel Bordenache au început fiecare cîte un portret al meu în acest rol. Dar ele au avut o poveste cu peripeții triste, căci și cel al lui Bordenache și cel al lui Steriade au fost distruse în bombardamentele naziste din august 1944. Portretul făcut de Bordenache — o pînză de mari proporții, greu de transportat — ce fusese lăsat pe locul său din holul Teatrului Național, sus, pe scara cea mare ce ducea la loji, a ars și el în incendiul care a distrus teatrul. Iar portretul început de Jean Steriade, la care pictorul găsea veșnic ceva de adăugat spre a-l desăvîrși, se afla în atelierul său, care a fost și el lovit de bombe în aceeași împrejurare. Astfel a dispărut și a doua imagine a Teofanei și mi-a rămas numai pînza lui Kimon Loghi, mai mult o compoziție sugerată de personaj decît un portret al meu.

Cînd mă gîndesc la arta incomparabilă de portretist a lui Steriade și la felul cum el a eternizat chipul lui, Brezeanu în rolurile sale Cetățeanul turmentat și Ion, îmi pare rău că n-a ales pentru portretul meu un rol mai reprezentativ. Poate că atunci ar fi scăpat de ghinionul care a urmărit-o pe Teofana... Regretul meu e cu atît mai mare cu cît mai toate portretele ce mi-au fost făcute în cursul anilor au avut mai mult un interes documentar decît o valoare artistică în sine.

Dar dintre toate piesele romînești pe care le-am jucat, rolul cel mai drag mi-a fost cel din *Scrisoarea pierdută* (pe care îl însoțesc în amintirea mea și de Veta din *O noapte furtunoasă,* jucat după ce-am plecat de la Teatrul Național).

Molière se poate juca în multe feluri, cu viziuni și concepții poate egal de valabile, dar atunci cînd îl vezi jucat în „casa lui Molière", la Comedia Franceză, simți că acea concepție de joc are un ritm și un parfum aparte, care constituie ceea ce se cheamă „tradiția molierească" și care e făcută mai ales din coeziunea, din angrenarea perfectă a întregului ansamblu într-o viziune și un stil de joc unitar.

Acest lucru nu se dobîndeşte decît prin trecerea treptată, de la o generaţie la alta, a unei anumite înţelegeri a textului, pe care însă fiecare generaţie o modelează după felul de a juca al epocii şi fiecare interpret după posibilităţile sale. Niciodată nu intervin acolo schimbări totale de distribuţie. Innoirile se fac treptat, în cursul anilor, la reluările succesive ale piesei, în care artiştii noi vin să joace alături de cei din vechea echipă, după ce-au văzut şi judecat jocul celor care i-au precedat. In felul acesta trecerea de la o distribuţie la alta se face progresiv, cu preluarea treptată a concepţiei de bază a rolului, căruia i se adaugă modalităţile noi de joc ce decurg din optica teatrală a epocii — şi ea în neîncetată devenire — cît şi din posibilităţile, fireşte deosebite, ale fiecărui interpret.

Cred că acesta este şi mecanismul „tradiţiei" create la Teatrul Naţional în ce priveşte opera lui Caragiale şi care a făcut ca prima noastră scenă să fie în adevăr „casa lui Caragiale", aşa cum Comedia Franceză este „casa lui Molière". Şi n-am văzut denumire mai potrivită şi mai organică decît aceea care s-a dat Teatrului Naţional, cu prilejul centenarului marelui dramaturg: Teatrul Naţional „I. L. Caragiale". Numele sancţiona o stare de fapt.

De cînd intrasem în Teatrul Naţional piesele lui Caragiale fuseseră reluate de mai multe ori şi distribuţiile lor succesive — datorită mecanismului înlocuirii treptate a interpreţilor — păstraseră pecetea stilului de joc imprimat de autor, în care însă mai tîrziu — mai ales în anii din preajma celui de al doilea război mondial — se strecuraseră abile denaturări, inspirate de o ideologie politică reacţionară.

In 1904, de curînd intrată la Conservator, am văzut o distribuţie care mai cuprindea cîtiva interpreţi din cea iniţială, cu Nottara în Tipătescu (jucat de mai mulţi ani alternativ cu Demetriade), Iancu Niculescu în Caţavencu şi Catopol în Farfuridi. Soreanu era Pristanda, Achille era Trahanache, Th. Petrescu juca pe Dandanache, Carussy pe Brînzovenescu. Cît priveşte pe Iancu Brezeanu, el putea fi considerat ca un al doilea creator al Cetăţeanului turmentat. Levanda-Crissenghy — care preluase rolul de la

Aristizza Romanescu — era Zoe. Această distribuţie era aceeaşi ca în 1900.

In 1906 juca aproape aceeaşi distribuţie, cu Demetriade în Tipătescu (ca şi în 1900), Nottara trecîndu-i rolul definitiv. Reapare în Trahanache creatorul rolului, Iancu Petrescu, iar Ciucurette este Dandanache. Zoe e interpretată alternativ de Levanda-Crissenghy şi de Maria Ciucurescu.

In 1908, Maria Ciucurescu rămăsese singura interpretă a Zoiei. Belcot (intrat de doi ani în Teatrul Naţional) era un admirabil Dandanache, Mihalescu (alt tînăr) făcea o excelentă compoziţie în Brînzovenescu. In rest, aceeaşi distribuţie. In 1911—1912, cînd afişul purta menţiunea *Pentru sărbătorirea d-lui I. L. Caragiale,* o singură modificare în distribuţie: Vasile Toneanu apare în Farfuridi.

In 1912—1913, Davila aduce pe afiş, în aceeaşi stagiune, toate piesele lui Caragiale: *Scrisoarea, Noaptea* (jucată cu *O soacră), D-ale carnavalului* şi *Năpasta.* Distribuţia *Scrisorii* era aceeaşi.

In 29 februarie 1916, cînd se joacă pentru a suta oară *Scrisoarea pierdută,* într-un spectacol festiv, distribuţia e identică. In actele III şi IV, în rolurile de cetăţeni şi alegători, au apărut toţi artiştii Teatrului Naţional şi acest lucru, anunţat pe afiş, a avut un mare răsunet, care a determinat repetarea lui la şapte spectacole succesive.

Reluată în răstimpuri, *Scrisoarea pierdută* ajunsese însă, după atîţia ani de la premieră (peste treizeci), numai la o sută de spectacole — cifră cu care deţinea totuşi recordul spectacolelor unei piese pe scenele noastre! A trebuit să intervină în zilele noastre această radicală schimbare a atitudinii faţă de teatru pe care o trăim şi care a determinat în ultimii ani crearea unui public nou, atît cantitativ cît şi calitativ, pentru a se putea ajunge la marele număr de spectacole din teatrul de azi.

După primul război mondial, Iancu Petrescu, Vasile Toneanu, Iancu Brezeanu, Aristide Demetriade, Maria Ciucurescu rămîn ca piloni ai vechii distribuţii. Aurel Athanasescu juca acum pe Tipătescu alternativ cu Demetriade, preluînd de la acesta tradiţia rolului, Ion Manu apare în

Dandanache, Ion Morţun în Pristanda (pe care îl mai joacă încă şi Soreanu), Mircea Pella în Caţavencu iar în Brînzovenescu apare Săvulescu, care mai tîrziu, după ce a jucat de atîtea ori alături de Iancu Petrescu, va intra în rolul lui Trahanache. Ion Sîrbul începe să joace pe Cetăţean alături de Iancu Brezeanu. Actorii mai tineri se pregăteau astfel să preia creaţia predecesorilor lor. Din păcate, ei se lăsau uneori îndrumaţi pe linia greşită a prezentării personajelor caragialeşti drept simple tipuri de mahala, interpretare care sărăcea conţinutul de idei al piesei, diminuînd virulenţa satirei, îndreptată de marele dramaturg împotriva moravurilor politicianiste ale orînduirii burgheze.

Am preluat, în 1923, rolul Zoiţichii de la marea mea colegă Maria Ciucurescu şi mi-amintesc de cîtă emoţie am fost cuprinsă.

Maria Ciucurescu imprimase rolului marea ei personalitate, comicul ei firesc, simplu, generos, în aşa măsură că făcuse să se uite celelalte mari interprete ale rolului dinaintea ei şi multă lume — uitîndu-i vîrsta, care făcea lucrul imposibil — o socotea creatoarea rolului.

Să vin să joc după „Ciucureasca" mi se părea o absurditate, mai ales că eram departe de a fi convinsă că rolul intră în mijloacele mele. Jucasem atîtea cochete elegante şi atîtea prinţese încît mă temeam că, fără voia mea, voi păstra intonaţiile artificiale ale acestor eroine de salon într-un rol care pulsa de viaţă reală şi cerea autenticitate.

Am crezut chiar că această distribuire e o lovitură calculată ca să mă compromită şi... am plîns cum se cuvenea. Dar directorul a rezistat cu fermitate. Iar Paul Gusty, regizorul piesei, mi-a argumentat pe bună dreptate că şi Zoiţica e o cochetă — dovadă scena cu Tipătescu, în care încearcă să-l convingă să accepte candidatura lui Caţavencu, cu arme care provin din arsenalul seducţiunii feminine — şi că, în plus, e o „cucoană" elegantă, ducînd judeţul de nas, o adevărată căpetenie politică locală. Voi avea deci ocazia să întrebuinţez în rol posibilităţile mele — adaptate bineînţeles la mediul piesei şi la tonul de

comedie — şi astfel voi putea da o interpretare neinfluenţată de cea a Mariei Ciucurescu, fiindcă va fi construită cu alte mijloace.

Argumentele sale m-au convins şi mi-au dat din nou prilejul — pentru a cîta oară în cariera mea? — să simt binefăcătoarea influenţă a acestui mare însufleţitor care a fost Paul Gusty. In şaizeci de ani de activitate teatrală, printr-o inteligenţă veşnic trează, o erudiţie teatrală strălucită şi o experienţă incomparabilă, cu înţelegerea sufletului său cald, el a dăruit neîncetat, fiecăruia, din ştiinţa sa, a cizelat cuvîntul şi gestul, a reliefat posibilităţile latente de expresie artistică. In umbra marii sale modestii el a făurit astfel un buchet de maeştri ai scenei, aşa cum seva ascunsă a pămîntului se dovedeşte dătătoare de viaţă şi putere prin roadele sale bogate. Gîndindu-mă la el, nu pot decît să înscriu aci cuvintele pe care i le-am spus odată: „Maestre al maeştrilor, iată lumină din lumina dumitale".

Ideea de a încerca o interpretare personală, în limitele tradiţiei caragialeşti pe care Naţionalul o transmitea din generaţie în generaţie de actori, m-a făcut să mă apropii cu emoţie şi pasiune de minunatul rol din *Scrisoarea pierdută,* conştientă că el reprezintă în cariera mea o cotitură către un gen nou de roluri, cele de comedie.

Intre contesa Almaviva din *Nunta lui Figaro, Hedda Gabler,* regina Elisabeta din *Maria Stuart* de Schiller şi Zoiţica — roluri pe care le-am jucat cam în aceiaşi ani 1922—1924, este o deosebire atît de radicală încît ea mă obliga la o adîncire tot mai mare a mijloacelor mele de expresie.

Poate fiindcă munca a fost grea şi emoţia mare, poate fiindcă ea a fost încununată de succes, desigur însă că mai ales pentru toată bucuria pe care mi-o dădea bogăţia de posibilităţi ce mi le oferea, am considerat acest rol ca unul din cele mai bune din cariera mea.

Am început spectacolul cu inima strînsă, cu un trac teribil, care a dispărut abia la sfîrşitul actului I, după scena în care Zoe leşină la intrarea lui Trahanache.

Mă gîndisem mult la această scenă, care mi se părea foarte importantă pentru definirea personajului. Femeia aceasta autoritară, sigură de ea, care e o „forță" politică a orașului și a județului și care-i spune lui Tipătescu „îl aleg *eu* pe Cațavencu", este de necrezut să poată leșina în adevăr, fiindcă se teme să n-o descopere conu Zaharia. Acest leșin e doar un „tertip", o armă din arsenalul vicleniei feminine, pe care probabil că Zoe a mai întrebuințat-o de multe ori. Leșin fictiv, așa cum spune Caragiale: cade „ca leșinată" și așa cum se și juca de altfel. Dar dacă este făcut *ca să impresioneze,* urmărind efectul asupra privitorilor, atunci trebuie ca acest efect să fie cît mai puternic și deci să nu avem un leșin pur și simplu, ci un leșin acompaniat de orchestrația temperamentală firească pentru o femeie care uzează voit de asemenea mijloace.

M-am hotărît deci să acompaniez acest leșin de o mică criză de nervi, cu „istericalele" respective. Țipetele scurte și repetate, cu mici zvîcniri din mîini și din picioare, cu ochii dați peste cap, au constituit un plus de definire a personajului, adică un adaos personal care nu ieșea din linia tradițională a rolului. Dar ele au constituit și un „efect" — care a trezit hohote de rîs și aplauze în sală. Aceasta a făcut să-mi dispară cu totul tracul, căci simțeam că am cîștigat partida, că publicul mi-a dat adeziunea sa, recunoscînd că eram în adevăr Zoe. Și sînt foarte fericită să văd că acest efect a rămas în tradiția rolului, care se joacă și astăzi cu mica mea criză de nervi.

Am jucat pe Zoe în reluările permanente, pînă la plecarea mea din Teatrul Național, timp de cincisprezece ani, cu bucuria de a vedea că m-am integrat și eu în marea tradiție caragialească a echipei Naționalului, și că am putut duce mai departe și trece urmașelor mele această nobilă tradiție.

Mărturisesc sincer, s-a întîmplat uneori, în cursul acestor ani, ca vreun critic ce vroia cu tot dinadinsul să-mi fie dezagreabil, să scrie că în cutare rol am avut accente care aminteau de Zoe. In primul moment, lucrul m-a supărat adînc, fiindcă știam că e un neadevăr. Dar gîndin-

du-mă mai bine, mi-am dat seama că, în fond, criticul veninos recunoştea astfel cît de mult mă identificasem cu rolul din *Scrisoarea*. Şi aceasta nu putea decît să mă onoreze.

In cele aproape două sute de spectacole în care am jucat pe Zoe, am avut ca parteneri pe Aristide Demetriade şi pe Aurel Athanasescu în Tipătescu, pe Iancu Petrescu în Trahanache, pe Ion Morţun şi Nicolae Soreanu în Pristanda, pe Ion Manu în Dandanache, pe Ion Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, atîţia interpreţi desăvîrşiţi...

Cu cîtă dragoste mi-aduc aminte de acele seri...

De cîte ori veneam la spectacol, oricît ar fi fost de devreme, îl găseam pe „Nenea Iancu" Brezeanu gata îmbrăcat şi grimat. Nenea Iancu interpretase rolul Cetăţeanului sub privirea aprobatoare a lui Caragiale şi continuase să-l joace neîntrerupt, de vreo patruzeci de ani. Ne dădeam cu toţii seama că, întrupată în arta lui, şcoala de teatru a lui Caragiale continua să trăiască, de atîţia ani, pe scena Naţionalului şi că, strînşi în jurul lui, actorii mai tineri crescuseră în această atmosferă şi erau acum gata să transmită şi altora aceeaşi viziune de autentic comic romînesc. De aceea toţi îl priveam, cu un fel de tandră veneraţie, ca întruchiparea vie a tradiţiei în familia noastră teatrală. Cabina lui şi a mea erau vecine, despărţite de un mic vestibul comun, chiar lîngă scenă — spre „grădină", cum se spune în limbajul teatral pentru a desemna partea din dreapta a scenei, cînd priveşti spre public, cea din stînga fiind partea spre „curte" *.

Cum nu avea nici o schimbare de costum, nenea Iancu stătea mereu cu uşa deschisă, iar cînd mă vedea venind îmi lansa întotdeauna, cu accentul Cetăţeanului turmentat:

— Bună seara, coană Zoiţico !...

Intr-o seară, răspunzînd la salut, am văzut pe masa lui de machiaj o sticlă de vin şi l-am întrebat mirată :

— Ce faci cu sticla, nene Iancule ?

* Aceste expresii au rămas în teatru de pe vremea lui Molière, cînd ele desemnau cele două laturi ale scenei teatrului construit, la Versailles, între curtea şi grădina palatului.

La care, cu tonul mucalit cu care-şi lansa glumele celebre, Brezeanu îmi răspunse, făcînd aluzie la rolul său :

— Ce să fac, Mițo ? Mă deghizez !

Mirarea mea este explicabilă, fiindcă nenea Iancu, a cărui reputaţie de adept al lui Bacchus era pe cît de bine stabilită pe atît de exagerată, nu bea niciodată înainte de spectacol. Niciodată, în nenumăratele dăţi cînd am jucat cu el, nu l-am văzut cu adevărat „deghizat" în rolul Cetăţeanului turmentat.

Cred că reputaţia aceasta — la care contribuiseră mai ales glumele, anecdotele şi caricaturile din *Furnica* prietenului său Ranetti — îl amuza şi că se distra chiar s-o întreţină, fiindcă făcea oarecum parte din „legenda" sa şi avea şi ea un mic rol în extraordinara sa popularitate. Ea era legată şi de reputaţia sa — mult mai justificată — de om spiritual. In adevăr, vorbele de spirit ale lui Iancu Brezeanu au rămas celebre şi poate că adesea aceasta a făcut să i se atribuie chiar şi glume care nu-i aparţineau. Am avut însă ocazia să aud una din replicile sale caustice şi spontane, într-o împrejurare care mi-a arătat că, în materia aceasta, reputaţia lui Brezeanu era pe deplin meritată.

Era sub directoratul lui Pompiliu Eliade. Plecînd de la o repetiţie — tîrziu, aproape de ora începerii spectacolului de seară — şi ieşind din scenă pe coridorul lojilor am văzut înaintea mea pe Eliade, care se îndrepta şi el către foaierul de la intrare, spre a ieşi în Calea Victoriei. Era aproape întuneric pe coridor, mă aflam la cîţiva paşi în urma lui şi nu mă văzuse. La un moment dat, din partea cealaltă apare nenea Iancu Brezeanu, care venea la spectacol. Din cauza miopiei sale şi a întunericului, Brezeanu mergea încet şi şovăitor. Probabil însă că Pompiliu Eliade, sub influenţa „reputaţiei" lui nenea Iancu, a crezut altceva. Şi oprindu-se faţă-n faţă cu el, luînd tonul cel mai profesoral şi pedagogic, îi spuse :

— Vai, domnule Brezeanu, nu-i păcat de talentul dumitale ? Gîndeşte-te că ai să-ţi pierzi vederea dacă nu te laşi de băutură !

La care, cu accentul lui inimitabil, nenea Iancu îi răspunse:

— Se poate, domnule director, dar nu face să neglijez un edificiu întreg pentru niște păcătoase de ferestre!...

În 1941, la jubileul de trei sute de spectacole ale *Scrisorii pierdute,* am fost invitată de Teatrul Național sa joc rolul Zoiei la spectacolul festiv. Aceasta a fost pentru mine o mare bucurie, căci aveam în jurul meu mulți actori mai tineri în mijlocul cărora eu făceam acum figură de reprezentantă a „vechii gărzi". Alături de ei mă gîndeam că, de la 1922— cînd preluasem eu rolul și cînd piesa era trecută cu puțin de o sută de spectacole — și pînă în 1941, adică în mai puțin de douăzeci de ani, piesa se jucase de încă două sute de ori, pe cînd în primii treizeci de ani de la premieră nu avusese decît o sută de spectacole. Măsuram progresul relativ pe care-l făcuse teatrul nostru în cîștigarea unui public mai larg, dar în același timp îmi dădeam seama că ritmul acestui progres era mult prea încet. Abia astăzi, însă, înțeleg că acest progres n-a putut lua avîntul incomparabil pe care-l trăim, decît atunci cînd s-au creat în adevăr condițiile pentru ca teatrul să fie al celor mulți.

Mi-a plăcut întotdeauna viaţa de interior, o casă aranjată cu gust în care să-ţi fie drag să stai, colţişorul în care te faci ghem ca să citeşti o carte frumoasă, lucrurile de care te leagă amintiri şi care îţi opresc ochii atunci cînd te uiţi în jur, perspectiva familiară pe care o întîlneşti mereu dacă îţi arunci ochii pe fereastră. Cînd mă întorceam dintr-o călătorie, în care mă îmbătasem de frumuseţe vizitînd muzee, cercetînd vechi locuri istorice sau văzusem spectacole de o artă desăvîrşită, primul sentiment pe care îl trăiam, cînd deschideam uşa şi intram, îmi smulgea de pe buze aceleaşi cuvinte: „Tot mai bine e acasă!"

Şi totuşi viaţa, care de atîtea ori m-a silit să fac tocmai ce nu vroiam, mi-a jucat şi aici o festă. Fără a mai vorbi de micile turnee din timpul Conservatorului şi al primului meu an de teatru, am făcut mai tîrziu în cursul carierei mele vreo douăzeci de turnee mari, colindînd cîte patruzeci, cincizeci de zile toate oraşele ţării, şi jinduind cu nerăbdare să-mi regăsesc căsuţa. O muncă grea şi ingrată, căci pe acea vreme condiţiile în care se juca în turneu nu aveau nimic comun cu condiţiile în care trebuie să se exercite arta noastră.

În afară de prea puţine oraşe unde erau săli de teatru adevărate, mai peste tot erau nişte improvizaţii. Chiar şi sălile înadins construite pentru spectacol erau aproape totdeauna ţinute de proprietarii lor într-o stare de cumplită degradare, căci ei nu se gîndeau decît la cîştig şi nu se preocupau de condiţiile în care joacă actorul. Ce le

păsa, de vreme ce știau că, neavînd unde juca în altă parte, va trebui să accepți situația, iar chiria și-o vor încasa în orice caz? Chirie deseori exorbitantă, care îți mînca cel puțin un sfert din rețetă. În schimb, aceste așa-zise teatre ofereau actorilor, drept cabine, în cel mai bun caz două chițimii, la care uneori ajungeai trecînd prin curte și în care trebuia să se înghesuie toată trupa pentru a se îmbrăca, bărbații într-o parte, femeile în alta, cu despărțituri improvizate. Cu chiu, cu vai reușeam să-mi creez o despărțitură personală, un colț numai al meu.

Căci n-am putut niciodată să mă pregătesc de spectacol decît singură în cabină. Dacă nu mă pot reculege înainte de a intra în scenă, să-mi concentrez gîndurile, să-mi uit necazurile și preocupările, să ies din mine și să „intru în pielea personajului", treptat, pe măsură ce mă grimez, nu sînt în stare să joc cum trebuie și îmi fac meseria mecanic. Eu sînt cea dintîi care simt asta în scenă și sufăr, deși publicul poate nu-și dă seama întotdeauna că rolului îi lipsește ceva...

Îmi amintesc cu groază de scenele acelea excesiv de mici, la care trebuia să-ți adaptezi în fiecare seară mișcările, care nu aveau nici mobile, nici decoruri potrivite, în care rochiile tale aduse de la București făceau un contrast penibil cu străvechiul „salon" găsit la fața locului, unde scîndurile trosneau de cîte ori te mișcai, și de sălile cu proporții absurde, lungi ca un hambar, în care ți se pierdea vocea, sau lipsite de vizibilitate, silind publicul să se miște mereu spre a putea vedea, și provocînd un neîncetat scîrțîit de scaune...

Aproape în nici un teatru din provincie nu aveai posibilitatea de a crea atmosferă, prin lumina adecvată, căci aproape nici o scenă nu avea reflectoare, ci doar un biet jgheab de tinichea, în care ardeau cîteva becuri obișnuite și care era denumit pompos „rivaltă", dacă aveai cu ce să-l atîrni sus, sau „rampă", dacă zăcea la picioarele tale.

Jucînd astfel — în ciuda deceniilor care trecuseră — nu eram, în fond, prea departe de situația înaintașilor noștri din epoca, mișcător evocată de Mircea Ștefănescu, a lui Matei Millo și a „Căruței cu paiațe"... Cît privește

oficialitățile vremii, puțin le păsa de starea sălilor de teatru din provincie și de condițiile în care actorii erau siliți să-și exercite profesiunea, sau de nenumărații paraziți care în fiecare oraș le exploatau munca, percepînd tot felul de procentaje și de „cheltuieli", ce făceau ca din rețeta încasată să nu rămînă trupei decît o parte derizorie.

Nu. Nu era nici o plăcere să joci în asemenea condiții și dacă actorii mergeau în turnee o făceau de cele mai multe ori fiindcă nu aveau încotro, siliți de nevoia de a-și agonisi viața, fie și în aceste condiții. Și găseau o consolare doar în conștiința că totuși îndeplineau adesea, chiar și în acest fel, menirea lor de răspînditori ai culturii.

Pașii mei pe drumurile atîtor turnee au fost mînați tot de încurcături materiale. Mă obsedase adesea, în anii tinereții, tristul sfîrșit de viață al atîtor mari artiști de pe vremuri care, la bătrînețe, erau zvîrliți în brațele nevoilor de scrobita inepție a diriguitorilor oficiali, lipsiți de conștiința datoriei lor față de valorile artistice ale țării... Durerosul apus al acelei incomparabile stele a teatrului care a fost Aristizza Romanescu mă impresionase adînc. Îmi jurasem mie însămi să fiu destul de grijulie ca să evit clipa amară cînd va trebui, ca profesoara mea, să aduc aminte „măririlor" vremii cine am fost, spre a obține un ajutor menit să completeze pensia de mizerie pe care Statul o acorda artiștilor de pe vremuri, cu birocratică indiferență față de valoarea, gloria și meritele lor.

M-am hotărît deci să-mi fac o casă, în care să știu că-mi voi petrece bătrînețea liniștită. M-am înglodat însă în atîtea datorii încît n-am mai avut, de atunci, o clipă de liniște, silită cum eram să dau din colț în colț ca să plătesc banii împrumutați cu dobînzi oneroase, pentru terminarea construcției, la diferitele „Case de credit" de pe vremuri. Tot ce izbuteam să cîștig în turneele făcute în cursul anilor nu ajungea însă pentru a acoperi ceea ce datoram, și abia o dată cu naționalizarea băncilor am putut scăpa de coșmarul „ratelor", care m-au urmărit mai bine de douăzeci de ani.

In aceste condiții, e lesne de înțeles de ce am considerat acele turnee ca o povară, ce mi-a mîncat mulți ani de viață. Și totuși, s-au legat de ele și unele amintiri frumoase, care îmi apar pe primul plan acuma, cînd timpul a estompat necazurile.

Astfel, îmi aduc aminte că cel dintîi dintre ele, un turneu făcut în vara anului 1921, a prilejuit — în împrejurări nu lipsite de umor și de pitoresc — începutul prieteniei mele cu Sonia Cluceru.

Sonia — căreia totdeauna publicul i-a spus, în alintare parcă, pe numele ei cel mic — mi-a fost dragă de la intrarea ei în Teatrul Național și am apreciat-o de la prima ei apariție pe scenă. Eram convinsă că va avea un viitor strălucit, deși ani de zile a fost ținută pe nedrept în roluri mici, înainte ca talentul ei să se impună așa cum merita. Ne-am legat sufletește îndată ce am avut prilejul să viețuim în apropiere una de alta, să ne cunoaștem micile slăbiciuni și să pătrundem în tainițele inimilor noastre.

Turneul acela era organizat din inițiativa colegului nostru Ciprian, care era proaspăt căsătorit și care, unind utilul cu agreabilul, își făcea cu ocazia aceea... voiajul de nuntă. Mă hotărîsem să plec cu inima strînsă, neliniștită, fiindcă trebuia să-mi las copilul acasă și știam că o să mă chinuiască grija și dorul de el.

Eram cu totul cinci persoane: Ciprian cu tînăra sa soție, Sonia, eu și suflerul Duțulescu. In aceste condiții e lesne de înțeles de ce, din prima zi, Sonia și cu mine ne-am petrecut aproape tot timpul împreună, dormind în aceeași cameră, ducîndu-ne laolaltă grija cazării la fiecare etapă a itinerariului și înfruntînd împreună micile necazuri sau marile neplăceri inerente deplasărilor cu clasa a III-a, în trenurile personale care ne transportau zilnic din oraș în oraș.

Dacă brava și răzbătătoarea Sonia nu ar fi fost lîngă mine, cu caracterul ei de om sincer, cinstit și generos, cu optimismul și voioșia ei înțeleaptă, cu sîngele ei rece față de toate întîmplările tragicomice ale acestui turneu, nu știu dacă aș fi putut rezista pînă la capăt. Dar ea era

veşnic cu surîsul pe buze, cînd ironică şi cînd îngăduitoare faţă de năzdrăvăniile ce se întîmplau şi care — dată fiind starea mea sufletească — pe mine mă indispuneau, în timp ce pe dînsa o făceau să rîdă.

Mi-aduc aminte că, în toate oraşele unde ajungeam, găseam afişele noastre sufocate de aprigul afişaj al unui circ cu renume pe atunci şi care ne concura sever.

Ne aflam în nordul Moldovei. În itinerar aveam şi oraşul Suceava unde, după multă alergătură, am reuşit să găsim o cameră la un hotel-han, foarte departe de centru şi de teatru.

După ce ne-am odihnit puţin, am plecat cu Sonia spre teatru destul de devreme, spre a avea timp să gustăm ceva înainte de spectacol. De la han pornea spre centru un fel de bulevard, lung de cîţiva kilometri şi, fiindcă nu se zărea nicăieri vreo trăsură, am pornit-o amîndouă pe jos, în timp ce ne rodea o foame năprasnică. Obosită de atîta mers, ameninţam mereu că mă aşez pe iarba din marginea bulevardului, iar Sonia, făcînd pe sora mai mare — deşi eu eram mai în vîrstă ca dînsa — mă dojenea cu dulceaţă :

— Fii cuminte, coană Miţo, fii cuminte. Uite, acum ajungem la restaurant şi o să mîncăm nişte... păstrăvi grozavi !

— Mă duci cu zăhărelul, Sonia, îi spuneam, şi porneam mai departe.

După vreun ceas de mers pe jos am reuşit să ajungem în centru, dar spre marea mea desperare nu se vedea nici un restaurant ! În schimb, pe toate zidurile se întindeau cu litere ţipătoare afişele circului ce ne urmărea implacabil...

În sfîrşit, la un colţ de stradă vedem o firmă : „La bolta lui Cahane". Ne-am oprit să cercetăm acest locaş promiţător de hrană. Din uşa deschisă de perete pornea o scară la subsol. O fetiţă blondă şi roză, văzînd că am rămas în prag, dădu fuga pe scări. Am coborît şi noi amîndouă după ea, cu grijă şi îndoială... Surpriză ! Mai multe camere, cu mesele curat aşezate pentru cină, ne îmbiau. Foamea ce ne rodea ne-a dat curaj să ne aşezăm

la o masă. Era cam înspre amurg și ne îndoiam că la ora aceea localul ar putea să aibă ceva gata de mîncare. „Păstrăvii" pe care mi-i făgăduise în glumă Sonia mi se păreau un miraj. Dar curînd se prezentă în fața noastră o persoană rubicondă, cu o figură jovială, cu păr cărunt în jurul pleșuviei și cu un șorț alb, impecabil. Era birtașul, domnul Cahane, care dintr-o privire a înțeles că sîntem străine de oraș, s-a apropiat surîzînd și ne-a întrebat amabil :

— Ce doriți, *eine* asietă caldă, *oder eine* asietă rece ?

Sonia mi-a tras o ocheadă plină de înțelesuri și a spus serioasă și hotărîtă :

— O asietă caldă.

Cu același surîs grațios, domnul Cahane ne-a întrebat apoi :

— *Bier* negru sau *bier blonde ?*

Ne-am chibzuit cu privirea și apoi Sonia a răspuns, demnă și convinsă :

— *Bier* blondă !

Eram gata să izbucnesc într-un rîs zgomotos, dar am simțit cum Sonia mi-a făcut semn pe sub masă, arătîndu-mi cu privirea fetița bălaie care intrase cu un paner de pîine albă și pe care rîsul nostru ar fi putut-o jigni...

Sosiră apoi și halbele cu *bier blonde* și în curînd apăru iar domnul Cahane, care ne prezentă cu un aer triumfător o tăblie de lemn alb, pe care erau așezate, fumegînde și apetisante, o colecție de fripturi fără pereche în varietatea lor. Era vădit că, pentru ora aceea timpurie, domnul Cahane făcuse un efort special ca să ne mulțumească. „Asieta caldă" era o minune și o raritate pe care am onorat-o copios, în timp ce Sonia mă îndemna și mă îmbărbăta :

— Ei vezi, coană Mițo, că viața nu-i totdeauna așa de tragică cum ți se pare ? Uite, domnul Cahane ne-a recunoscut și de aceea s-a îngrijit de noi. Se vede că e un om care se pricepe și în artă și în bucătărie.

Constatarea asta, care ne flata oarecum, ne-a făcut să ne simțim și mai mulțumite. Dar la sfîrșitul mesei domnul Cahane s-a apropiat, tot politicos și surîzător, și, după

ce am făcut plata, ne-a întrebat cu o deosebită delicateţe şi cu o expresie de vechi cunoscător în ale artei:

— Mă rog, o întrebare: sînteţi cu... *theater* sau cu... *ţircus?*

I-am răspuns demn:

— Sîntem cu *theater*.

Şi am ieşit grabnic în stradă, unde am putut să ne dăm drumul în voie rîsului, ce nu-l mai puteam stăpîni...

A doua zi după spectacolul de la Suceava trebuia să plecăm din zori, căci făceam drumul de la Suceava la Dorohoi în trăsură.

Pe la cinci dimineaţa, cînd ne era somnul mai drag, hangiul a bătut puternic în uşă, strigînd că a sosit „cucerul" arvunit.

— Grăbiţi-vă, e drumul lung... Zece pripoare (adică dealuri). Pe la şase-şapte seara o să fiţi la Dorohoi...

Ne-am îmbrăcat grabnic şi am coborît, ne-am înghesuit valizele în micuţa „droşcă" — ce abia ne încăpea pe noi două — şi am pornit pe bariera oraşului, tot personalul turneului în două droşte, pe un drum cu praf atît de adînc de acoperea copita calului... „Cucerul" striga mereu:

— Hi, leoaico!... Hi, leoaico!...

Dar leoaicei îi numărai coastele şi se opintea zadarnic în faţa urcuşului, aşa că — urmînd exemplul lui Ciprian şi al lui Duţulescu — am coborît deseori, şi uneori am mai şi ajutat leoaicei, împingînd „droşca", Sonia şi cu mine, să putem urca cele zece pripoare...

Cu cîtă voioşie sănătoasă privea ea toate aceste mici necazuri!...

— Lasă, coană Miţo, îmi zicea, o să vină vremea să călătorim în turneu în vagoane cu paturi şi o să uităm necazurile astea. Acum să ne mîngîiem cu gîndul că tot aşa a călătorit şi marele Millo în turneele lui, iar „meşterul" nostru Nottara a jucat pe scene improvizate pe butoaie...

Şi apoi, fiindcă mă vedea dusă pe gînduri şi înţelegea că mă roade dorul de puiul meu, a adăugat blînd:

— Ei lasă, nu te mai amărî degeaba. Cînd ajungem la Dorohoi, dăm un telefon la București, și-ți vine inima la loc.

I-am mulțumit din ochi, îmbărbătată de înțelegerea ei, și i-am întins mîna cu drag. Iar ea mi-a strîns-o prelung, în tăcere, o tăcere care spunea mai mult decît orice cuvinte...

Așa era Sonia. Caracterul ei, optimist și generos, se vădea în toate faptele ei și se oglindea în toate creațiile de pe scenă.

Ființelor pe care le-a întruchipat acolo, ea le-a dăruit toate calitățile sale: omenie, duioșie, umor, încredere în viață...

Toate aceste calități, pe care mă obișnuisem să i le cunosc și pentru care publicul a iubit-o atît de mult, dădeau savoare și farmec creațiilor ei, în nenumăratele piese clasice din repertoriul molieresc, în admirabila doică din *Romeo și Julieta,* în atîtea piese romînești pe care le-a servit cu avînt și căldură, ca în *Titanic-Vals* sau *Gaițele*, dînd o viață de neuitat personajelor interpretate.

Sînt daruri pe care ea le-a păstrat intacte pînă în ultima clipă. Mi-aduc aminte că ne obișnuisem să venim împreună la spectacol, de cîte ori jucam în *Gaițele*. Fiindcă locuia foarte aproape de mine, treceam s-o iau cu mașina și, de fiecare dată, avea aceeași voie bună și același optimism. In ultima zi cînd am mai jucat alături a povestit tot timpul drumului peripețiile din turneul pe care l-am evocat aci, rîzînd cu haz...

Nu știam atunci că sub această voie bună, sub umorul plin de farmec cu care povestea, se ascundea, cu stoicism, o cumplită durere fizică. După cum nimeni n-a bănuit curajul ei atunci cînd, vitejește, a ținut să joace încă o reprezentație, venind la teatru de la spital, între două internări consecutive, spre a nu tulbura ordinea repertoriului. Un gest din acel eroism profesional care, de multe ori, a fost ilustrat de marii artiști și care se adaugă la munca ei rodnică, la talentul ei strălucit, la calitățile ei sufletești excepționale, pentru care n-o voi putea uita niciodată.

În afară de prietenia Soniei şi de satisfacţia pe care ţi-o dau aplauzele publicului, acest prim turneu nu-mi lăsase, însă, amintiri atît de agreabile încît să mă îmbie să recidivez curînd. Efortul fizic şi condiţiile grele în care trebuia să joci îţi lăsau în suflet un gust amar, pe care gîndul că totuşi publicul a plecat mulţumit, înălţat, nu-l putea compensa decît în parte.

Iată de ce cîţiva ani în şir nici nu m-am mai gîndit să colind provincia, unde culesesem o atît de tristă experienţă, în acest prim eşantion de turneu. Abia în 1925 m-am hotărît să plec din nou.

Reputaţia de spectacol fastuos a piesei *Bizanţ* ajunsese la urechile agenţilor teatrali din provincie, care mi-au scris în repetate rînduri, stăruind să vin cu piesa în turneu. N-aş fi avut nici atunci curajul să pornesc la drum, dacă nu m-ar fi hotărît Lică Teodorescu.

E o figură de om de teatru de care cred că trebuie să amintesc, fiindcă şi-a legat numele de mişcarea teatrală dintre cele două războaie.

Era în adevăr tipul ideal al impresarului, al omului capabil să organizeze cu succes şi să valorifice un spectacol. Părea făcut pentru meseria asta. Înfăţişarea lui masivă, ţinuta lui totdeauna îngrijită, impunătoare, fără nimic boem în ea, accentul de convingere adîncă cu care povestea cele mai banale lucruri, naturaleţea cu care întrebuinţa adjectivele hiperbolice spre a pune în valoare lucrul de care vorbea — fie el un actor, o piesă, un spectacol sau un fel de mîncare — erau atît de impresionante încît îţi pierdeai în faţa lui orice spirit critic. Chiar dacă surîdeai de termenii pe care îi întrebuinţa şi de patosul cu care vorbea de orice fleacuri, nu puteai să nu-ţi spui că, dincolo de exagerare, tot trebuia să mai rămînă ceva adevărat. Şi asta era de ajuns ca să te cîştige. Noroc că o cinste exemplară se adăuga acestor calităţi, căci altfel ele ar fi putut deveni periculoase, îngăduind posesorului lor să realizeze orice mare escrocherie.

În acelaşi timp, Lică Teodorescu avea un simţ real de om de teatru, care vede îndată ce e bun şi ce nu e, ce poate face un succes şi ce nu. De aceea el a făcut aproape

totdeauna turnee cu lucrări de valoare, sau cel puțin cu lucrări de care era sigur că vor place publicului și nu-l vor face de rușine. Nu era dintre acei așa-ziși impresari care pun la cale un spectacol, indiferent de calitatea lui, cu gîndul că le e totuna dacă altădată nu vor mai îndrăzni să pună piciorul în acel oraș. Lică se considera un profesionist al impresariatului, nu un impresar improvizat, și de aceea ținea la firma lui. Agentul și publicul din provincie știau că dacă vine e o garanție că spectacolul merită să fie văzut. Iar actorul știa că merge în turneu cu maximum de garanții pentru reușită.

Căci Lică avea și calitatea de a fi un bun organizator și un om muncitor. Nimic nu era neglijat, nici un amănunt nu-i scăpa. Calm și metodic, la timpul potrivit, știa să se ocupe de toate. Cu el puteai să dormi liniștită, fără grijă că scapi o legătură, căci erai sigură că se va scula în mijlocul nopții și va porni de-a lungul șinelor, într-o stație pierdută, să se asigure că vagonul de turneu este atașat la trenul care-l va duce la timp la destinație.

Am socotit că e drept să evoc figura lui Lică Teodorescu, fiindcă el merită să rămînă amintit undeva, măcar într-o pagină de memorii, pentru rolul indirect pe care l-a avut în cultivarea gustului de teatru, într-o epocă în care viața teatrală era prea mult mărginită la București și la alte cîteva orașe mari. In majoritate, oamenii din micile orașe de provincie nu aveau legături cu teatrul decît prin marile turnee care poposeau din cînd în cînd acolo. Și faptul de a fi dus și în acele colțuri de țară spectacole cu Agatha Bîrsescu, cu Maria Ventura, cu *Scrisoarea pierdută* în distribuția integrală din București, și cu alți actori și piese pe care altfel publicul provincial n-ar fi avut ocazia să le vadă, constituie un merit incontestabil al acestui om, care nu s-a îmbogățit de pe urma actorilor.

Faptul că a venit să-mi propună turneul cu *Bizanț* m-a decis să-l fac, convinsă că mă va ajuta să prezint un spectacol de calitate. Am plecat cu decoruri speciale, cu costumele originale, de o mare bogăție, cu reflectoare, cu mobilier, în așa fel ca să știu că nu voi mai juca în con-

dițiile ce mă întristaseră atît în primul meu contact cu sălile de provincie. Călătoream de astă dată cu un vagon special, oprindu-ne uneori cîte două zile într-un oraș, căci aveam în repertoriul turneului și piesa *Iubire* de Paul Prodan.

Era încă un rol de cochetă, într-o piesă de factură bulevardieră, care avusese oarecare succes în aceeași stagiune, mai ales grație interpretării și toaletelor. O jucam ca să ne putem opri în unele orașe mari cîte două zile, spre a face astfel mai suportabilă oboseala turneului. Căci în acele vremi publicul de teatru era prea redus ca să poți da într-un oraș două spectacole cu aceeași piesă !...

Amintindu-mi de acele timpuri și comparîndu-le cu eflorescența teatrală de astăzi, cînd există trupe permanente ce joacă, în serii lungi, piese care nu vin cu „reclamă de la București", în orașe ca Bacău, Bîrlad, Turda, Petroșani, Reșița sau Baia Mare, acolo unde pe vremuri un spectacol cît de bun nu putea să umple decît cel mult o singură sală, atunci în adevăr măsor în mod concret uluitorul pas înainte ce s-a făcut doar în cîțiva ani și care a reușit să ridice nivelul publicului, să-i insufle dragostea de teatru și să-l apropie în masă de valorile culturale. Numai un artist care a trăit tristele peregrinări de pe vremuri își dă seama de proporția acestei transformări revoluționare.

Am avut ca partener în acel prim turneu pe Nicu Bălțățeanu, care jucase rolul la București alternativ cu Demetriade, și care a mers apoi cu mine și în alte turnee, cu *Romanța, Zaza* etc. Succesul a fost foarte mare, justificat și de condițiile în care ne-am prezentat, și care — abstracție făcînd de lipsurile sălilor — făceau ca spectacolele să fie cît mai apropiate de ceea ce fuseseră la București. Această caldă adeziune a publicului, dar mai ales dragostea cu care studențimea ne înconjura în centrele universitare, ne consola de toate greutățile întîmpinate.

Iar faptul că un public de altă limbă, în centrele în care populația avea și alte naționalități, venea totuși cu plăcere la spectacolele noastre, ne făcea să simțim puterea legăturilor sufletești pe care arta reușea să le stabilească, într-o epocă în care se speculau atîtea porniri șovine, fă-

cute să trezească neîncrederea între romîni și naționalitățile conlocuitoare și să-i depărteze pe unii de alții.

Simțeam că facem în adevăr o operă utilă și că îndeplinim un rol de factor de cultură în orașele de provincie lipsite de viață teatrală. Dar, tocmai de aceea, sentimentul responsabilității era mai accentuat, și înțelegeam că, o dată ce am cîștigat încrederea publicului provincial, am datoria să nu mă dezmint.

De aceea, am căutat întotdeauna să mă prezint publicului în cele mai bune condiții, ca ansamblu și montare. In lungul șir de turnee pe care le-am făcut, cu *Bizanț, Romanța, Sapho, Pariziana, Anna Karenina, Elisabeta, regina Angliei, Scrisoarea pierdută, Ion al Vădanei, Calul năzdrăvan* etc., am avut ca parteneri actori de valoarea lui Băltățeanu, Petre Sturdza, Maximilian, Mihai Popescu, Pop-Marțian, Bulfinsky, Mișu Fotino și mulți alții. Căci nu am înțeles să mă prezint ca o „vedetă" înconjurată de distribuții îndoielnice, ci am vrut să aduc provinciei spectacolele capitalei în cele mai bune condiții. Și fiindcă îmi aminteam de școala pe care eu însămi, pe vremuri, o făcusem în turneele cu Aristizza și Liciu, am luat în distribuție pe unii din cei mai buni elevi ai mei.

Dincolo de toate greutățile și necazurile întîmpinate, am avut astfel mulțumirea de a fi dat publicului o satisfacție artistică și am putut păstra din aceste turnee o amintire de care, cu toată marea mea exigență, să nu am a roși.

Fiindcă am vorbit de turneele pe care le-am făcut, trebuie să amintesc și de un turneu pe care nu l-am făcut: turneul în America.

O mînă de actori fruntași ai Teatrului Național făurisem, prin 1931—1932, proiectul de a merge să jucăm în grai romînesc pentru compatrioții noștri care, în perioada asupririi habsburgice, emigraseră în mare număr în America și formau acolo o colonie importantă, care a păstrat, o dată cu limba maternă, nostalgia îndepărtatei țări de baștină. Ni se părea că în acest fel vom îndeplini în adevăr misiunea de legătură sufletească proprie teatrului.

Cum însă nu ne puteam bizui pentru acoperirea cheltuielilor pe nici un ajutor al statului, ci doar pe încasările spectacolelor, am întreprins în prealabil un sondaj printre conducătorii romînilor din cîteva orașe mai importante, cum ar fi Cleveland, Akron sau Detroit.

Din nefericire, rezultatele anchetei noastre au fost complet negative. Dorința romînilor de acolo de a vedea teatru romînesc și de-a auzi pe scenă graiul natal era foarte vie, dar marea criză economică ce zguduia de cîțiva ani capitalismul american continua să-și arate efectele. Nu ne-am dat seama de amploarea ei decît citind ceea ce scriau romînii americani, în legătură cu proiectul nostru:

„Ideea e frumoasă și înălțătoare — spunea unul din ei — cu toții am fi dornici să avem în mijlocul nostru o trupă selectă cu adevărate talente, însă în situația în care ne aflăm, venirea unei trupe aici ar fi un fiasco... Cît privește răul, Detroitul și împrejurimile ocupă primul loc. Industria de automobile stagnează, sute și mii de muncitori trăiesc din fondul de caritate al orașului și din parte-mi nu văd nici o rază de speranță în apropiatul viitor." Un altul adăuga: „Oricît apreciem intențiunile lor bune, și arta lor, și folosul sufletesc al teatrului bun, situația desperată în care ne-a pus criza năprasnică, ce ne ofticează copiii, ne-a despuiat de economiile noastre și ne-a aruncat pe mulți în stradă, fără adăpost, nu e o atmosferă tocmai favorabilă pentru întîmpinarea lor cu zîmbete și flori". Iar concluzia acestei situații dramatice era cuprinsă în această frază: „Cu tot respectul și admirația față de talentul și bunăvoința acestui grup de artiști, timpurile și situația economică de aci... nu ne îndreptățesc să spunem artiștilor: veniți! Din contra, dorința de a evita o catastrofă financiară ne poruncește a-i ruga frățește să stea pe loc."

A trebuit să ascultăm sfatul cuprins în această dureroasă corespondență — pe care o păstrez și azi, ca un document edificator — și turneul proiectat n-a mai avut loc niciodată.

Primul meu contact cu profesoratul a fost întîmplător și sporadic. Lucia Sturdza Bulandra luînd un concediu de la catedra sa de la Conservator, la începutul anului 1919, mi-a cerut s-o suplinesc cîteva luni, lucru care s-a întîmplat și în lunile martie-mai 1920. De asemenea, în toamna anului 1919 am făcut parte dintr-o comisie — alături de Paul Gusty, Lucia Sturdza Bulandra, Livescu, Soreanu și Petre Sturdza — comisie numită pentru a face o triere a elementelor slabe din Conservator.

Aceste prime contacte cu profesoratul mi-au lăsat o impresie puternică.

Regăseam în mine elanurile din tinerețe, cînd nutrisem dorința de a mă dedica pe de-a-ntregul carierei didactice. De astă dată era vorba însă de ceva mult mai interesant. Căci nu aveam numai misiunea de a forma intelectul unor copii, ci pasionanta sarcină de a modela o forță creatoare, de a descoperi în pasta fragedă a unor posibilități încă incerte pe cele mai valoroase dintre ele și a îndruma dezvoltarea lor în așa fel ca tînărul artist să devină conștient de propriile sale mijloace și să învețe să le mînuiască cu discernămînt și eficacitate. Iar în această operă nu lucram numai cu mintea, cu înțelegerea elevului, ci mai ales cu simțirea sa, cu puterea sa emotivă. De aceea munca aceasta era cu atît mai cuceritoare.

În toamna anului 1921 directorul Conservatorului, compozitorul Ion Nona-Ottescu, m-a chemat și mi-a spus



Maria Filotti la sărbătorirea a 40 de ani de teatru, în rolul titular din Mamouret *de Jean Sarment (1947).*



În rolul titular din Filomena Marturano *de Eduardo de Filippo (1948)*

că ar vrea să înfiinţeze un curs de mimică. Acest curs era prevăzut în principiu de regulamentul Conservatorului, dar nu se predase niciodată şi catedra respectivă nu exista în buget. Inainte de a cere oficial crearea unei catedre de „mimică" şi înscrierea ei în buget, Nona-Ottescu vroia să fac, însă, o experienţă, spre a putea convinge ministerul (şi poate şi pe el însuşi) de utilitatea acestei discipline. Gîndindu-se că pregătirea ce o aveam îmi poate uşura fundamentarea psihologică a problemelor de mimică, în partea lor teoretică, el se oprise asupra mea, cerîndu-mi să predau un asemenea curs în acel an şcolar, bineînţeles în mod onorific.

Interesată de ideea sa, am acceptat şi m-am înhămat la această muncă nouă cu entuziasm.

Fiindcă nu exista nici un precedent, nici model în această direcţie, a trebuit să iau totul de la capăt. Spre a mă documenta am pornit să cercetez o întreagă bibliografie a problemei, reluînd contactul, plin de amintiri dragi din vremea studenţiei, cu biblioteca Academiei. Ce n-am găsit acolo am aflat în biblioteca maestrului Nottara — căpătînd astfel încă o dovadă a marii culturi teatrale a „meşterului" — sau am comandat în străinătate.

Am schiţat astfel programul unui curs, în care studiul mimicii, ca mijloc de exprimare pentru actor, să fie legat pe de o parte de cunoaşterea analitică a sentimentelor şi a stărilor sufleteşti pe care se întemeiază, iar pe de altă parte de înfăţişarea sa practică, prin teme care să urmărească diversele modalităţi de expresie şi să exemplifice tehnica lor. Legătura mimicii cu psihologia, cu situaţia socială a personajelor, raportul ei cu celelalte elemente componente ale expresiei teatrale — gest, atitudine, costum, grimă — precum şi analiza stilului diverselor epoci şi a influenţei sale asupra înfăţişării şi comportării oamenilor, constituiau de asemenea probleme de care trebuia să se preocupe acest curs.

Toate acestea, dezvoltate neîncetat, au luat treptat forma unei programe analitice, pentru un curs destinat

să dureze trei ani și care să folosească nu numai elevilor de la clasele de dramă și comedie, ci și celor de la canto care se destinau operei.

Experiența primului an fiind edificatoare în privința utilității unui asemenea curs la Conservator, ca o completare a studiului artei dramatice, în bugetul anului 1922—1923 s-a prevăzut o catedră de mimică, menită să asigure predarea cunoștințelor speciale de atitudine, gest, mimică și ținută, și raporturile lor cu costumul și stilul caracteristic diferitelor epoci ale evoluției artei dramatice.

Timp de patru ani acest curs a fost obligatoriu pentru elevii de la toate clasele de „declamație" — cum se spunea pe vremuri, cu un termen care spune și explică multe — ca și pentru cei de la clasele de canto ce se destinau operei. Am continuat să-l predau, mai întîi ca suplinitoare, iar la sfîrșitul anului 1923 ca profesoară titulară provizorie. Dar cum nu mi-a plăcut niciodată vorba „provizoriu", în 1926 am cerut scoaterea catedrei la concurs și am prezentat ca lucrare scrisă pentru acest concurs „programul analitic pentru cursul de mimică" pe trei ani, pe care îl elaborasem pe baza experienței mele *. Reușind la concurs, am fost numită, în februarie 1927, profesoară titulară definitivă la catedra de „dramă-comedie-mimică".

In adevăr, catedra și-a schimbat cu acest prilej denumirea și, o dată cu aceasta, au încetat să mai frecventeze cursul și elevii de la celelalte clase. In mod practic, cursul de mimică pentru toți elevii Conservatorului a dispărut astfel, după cîțiva ani de existență.

Am regretat mult acest lucru, căci era incontestabil că programul Conservatorului, așa cum era pe atunci, nu corespundea de loc cerințelor multiple ale pregătirii unui actor, el neglijînd cu totul cultura generală. Și lipsa aceasta era accentuată și mai mult de faptul că pentru înscriere nu se cerea bacalaureatul, așa că și pregătirea de bază era deficitară.

* Vezi anexa II, pag. 366—371.

În afară de clasa de „dramă-comedie" (de ce nu şi tragedie ?) din care făcea parte elevul, viitorul actor urma pe vremea aceea la Conservator un singur curs de cultură generală, cel de istoria literaturii dramatice. Mai tîrziu s-au adăugat şi lecţii de dans ritmic. Atît.

Era mult prea puţin pentru a forma un actor. Mult prea puţin pentru a-l înzestra cu armele cele mai subtile şi cele mai desăvîrşite ale artei, capabile să-i asigure audienţa publicului. Lipseau toate disciplinele care pot ajuta pe actor nu numai la înţelegerea rolului dar şi la realizarea lui concretă, de la psihologie la istoria costumului, de la estetică la grimă. Era cu neputinţă ca la clasa de „dramă-comedie" profesorul să poată da elevilor săi toate noţiunile, atît de variate, necesare actorului pentru a ajunge la măiestrie. De aceea — dacă nu căuta să suplinească singur lipsurile programului — absolventul ieşea din Conservator cu totul nepregătit pentru meseria sa.

Armele artistului, sculele muncii sale, el le are în propria sa fiinţă. Fizicul, intelectul şi simţirea actorului alcătuiesc instrumentele meşteşugului său. Ele trebuiesc însă cultivate temeinic şi în amănunt, în toate direcţiile care pot avea un raport, fie chiar tangenţial, cu arta dramatică.

Darurile pe care actorul trebuie să le aibă de la natură, adică sensibilitatea emotivă, inteligenţa, discernămîntul, dicţiunea şi pronunţarea corectă, glasul bine timbrat şi nuanţat, expresia şi mobilitatea figurii, un fizic fie agreabil, fie caracteristic (ar fi absurd să primeşti în şcoală elementele numai după criteriul frumuseţii, căci în viaţă nu există numai oameni frumoşi !) — toate acestea trebuiesc lucrate, cultivate în cele mai tainice amănunte, printr-o strădanie migăloasă, perseverentă, tenace şi intensă, printr-un antrenament de zi de zi, pînă la desăvîrşire.

Studentul trebuie să-şi cultive fizicul concomitent cu intelectul, punîndu-le pe amîndouă în serviciul realizării creaţiei artistice.

Pentru supleţea corpului, degajarea mersului şi dobîndirea mişcărilor spontane, naturale, sînt absolut necesare

gimnastica ritmică, dansul, scrima. Pentru cultivarea intelectului, în vederea analizării critice, a înțelegerii și asimilării rolului, sînt obligatorii studiul esteticii și al psihologiei, al istoriei universale — cu specială aplicație la elementele necesare pentru adîncirea personajelor din piesele istorice — al istoriei literaturii dramatice, al istoriei artelor și a spectacolului, al istoriei costumului. Iar pentru întruparea personajelor, viitorul actor are nevoie să studieze dicțiunea și mecanica vorbirii, arta recitării, mimica, gestul, ținuta și grima...

Dar cel care aspiră să devină actor mai are nevoie de ceva. Are nevoie să dobîndească o anumită structură de caracter, absolut necesară acestei meserii cu totul aparte. Trebuie să-și disciplineze voința, energia și perseverența, pentru a putea răspunde cu dîrzenie la toate obligațiile și rigorile scenei, la toate sacrificiile pe care adesea ea le cere și care sînt făcute să descurajeze pe cel ce năzuiește doar la o viață tihnită și molcomă și nu e capabil să se ridice pînă la febra marii tensiuni creatoare. Și mai trebuie să învețe a fi în permanență în pas cu vremea sa, să se inspire neîncetat din contemporaneitate, din freamătul vieții care-l înconjoară și pe care el trebuie s-o redea pe scenă, s-o studieze atent, veșnic mînat de curiozitatea de a cunoaște totul, pentru a putea exprima totul.

Numai modelîndu-și, în acest fel, fizicul, intelectul și simțirea, viitorul actor va ajunge la o maturizare treptată a darurilor sale înnăscute.

Și apoi, ca o însumare a tuturor acestor studii, a pregătirii sale multilaterale, el va trece la aplicarea posibilităților sale, astfel perfecționate, la cursul de artă dramatică, adică de practică scenică a rolurilor. Și aceasta întotdeauna în funcție de integrarea în ansamblul scenic.

Numai astfel studentul-actor va ajunge să posede, la sfîrșitul studiilor, meșteșugul artei sale în cele mai tainice și subtile amănunte, să nu se bazeze pe instinct și intuiție, ci să trăiască rolul, pe care l-a studiat, judecat și compus după normele științifice ale artei teatrale. Numai astfel absolventul nu va fi, la terminarea studiilor sale teatrale, doar un actor în devenire, ci se va putea integra,

ca un actor format, în orice ansamblu şi în orice rol pe care mijloacele sale fizice îi îngăduie să-l realizeze.

Din păcate, acest lucru n-a fost, însă, înţeles. Abia după eliberare s-a ţinut seama de aceste imperative — ca şi de multe altele, cum ar fi nevoia unor studii speciale pentru regizori, inexistente înainte vreme — dîndu-se o nouă organizare studiilor teatrale. Prin înfiinţarea Institutului de teatru, acestea s-au ridicat în sfîrşit la nivelul unor adevărate studii universitare. Îmbrăţişînd toate disciplinele necesare pentru pregătirea actorului, importanta reformă a învăţămîntului teatral asigură astăzi studenţilor cultura multilaterală care este indispensabilă viitorilor actori.

Pe vremuri, însă, concepţia aceasta — ce ni se pare azi firească şi pe care am susţinut-o în nenumărate împrejurări — era cu totul ignorată. De aceea slaba încercare făcută în acest sens cu catedra de mimică a avut o viaţă efemeră. Şi am rămas şi eu, ca şi marii mei înaintaşi sau colegi, o profesoară de „dramă şi comedie".

Timp de aproape treizeci de ani, pînă în 1950, am continuat să dăruiesc o parte din energia şi din munca mea, cu nesfîrşită dragoste, acestei minunate profesiuni a dăscăliei actoriceşti.

S-au perindat sub ochii mei, generaţii după generaţii, tineri îndrăgostiţi cu pasiune de teatru, însufleţiţi de focul sacru şi gata să-i sacrifice totul. S-au perindat şcolari silitori, dar ale căror posibilităţi aveau limite, dintr-o pricină sau alta, limite dincolo de care era un „altceva", pe care nu-l aveau şi fără de care erau siliţi să rămînă una din utilităţile de care, totuşi, teatrul are nevoie. Şi s-au perindat şi mulţi care-şi greşiseră drumul şi care se lăsau curînd păgubaşi, văzînd ce meserie grea era aceea pe care ei o socotiseră un refugiu, o vitrină în care e de ajuns să se expună pentru a parveni fără osteneală.

Desigur că de cei dintîi mi-aduc aminte cu multă emoţie şi mult drag, pentru bucuria de a le fi îndrumat primii paşi, pentru mulţumirea care mi-au dat-o văzînd cum cresc, an de an, aripile lor artistice, pentru mîndria pe care mi-au dăruit-o de a şti că am contribuit poate şi eu cu o părticică la dragostea lor de teatru, la cunoştinţele şi

la posibilitățile lor. Pentru nădejdea ce păstrez că amintirea mea va dăinui în inimile lor — așa cum dăinuie în inima mea amintirea celor care m-au îndrumat pe drumul plin de spini și de bucurii al teatrului.

Mi-aduc aminte de producția primei mele serii de elevi, în 1926, în care se afirmau darurile Maniei Antonova, în Tofana, alături de talentul lui Mircea Balaban, și de producția lui Emil Rosen cu Smerdiakov, rol în care se dovedea un actor de extraordinare resurse, cu un temperament uluitor. După debutul excelent din piesa *Maimuța care vorbește* de René Fauchois, Rosen a plecat la Paris, unde a jucat cîteva roluri frumoase, dar a fost răpit teatrului de Sorbona...

După cum poezia romînească a răpit teatrului pe Dan Deșliu.

Da, mi-aduc aminte cu bucurie și uneori cu emoție de vremurile cînd mi-au fost eleve dragi Irina Răchițeanu, Clody Bertola, Eugenia Popovici, Elvira Godeanu (le amintesc fără a stabili vreo ordine de preferință, fiindcă n-aș putea s-o fac), Kitty Mușatescu, Ana Barcan, Elena Galaction, Dina Mihalcea, Viorica Petrescu, Coca Enescu și multe altele — pe care le omit aci fără să vreau — ca și de partenerii lor de la „clasă", G. Măruță, Marcel Gingulescu, Aurel Rogalschi, Ion Gheorghiu, Hristu Nicolaide, Nae Roman, Virgil Popovici, N. Făgădaru, G. Marcovici, George Rafael, Ion Henter, George Teodorescu, și atîția alții care slujesc astăzi cu cinste teatrului romînesc. Parcă simt și acuma cum îmi bătea inima cînd urmăream din culise producțiile lor de absolvire a Conservatorului, și cum îmi creștea sufletul de bucurie cînd înțelegeam — din tăcerea înfiorată a sălii — că scena a „trecut rampa"! Da!... Amintindu-mi de elevii pe care i-am avut în acești aproape treizeci de ani de profesorat, îmi dau seama de ce mi-a fost atît de dragă munca de dascăl! Atît de dragă încît, după ce am părăsit catedra, am continuat să fac profesorat benevol, ca instructoare artistică la echipa de artiști amatori a Ministerului Invățămîntului. Am avut aci un îndoit prilej de bucurie. Acela de a vedea — prin experiența mea directă — cîte talente artistice proaspete, au-

lentice, se pot afirma din sînul maselor, atunci cînd li se dă prilej de manifestare artistică. Şi acela de a contribui şi eu, prin munca mea cu amatorii, la cîştigarea pentru teatrul nostru de astăzi a unui public tot mai larg, pătruns de dragostea sinceră şi de înţelegerea caldă pe care ştie s-o dăruiască frumosului şi adevărului pe scenă.

Da, munca pasionantă a profesoratului e ingrată, uneori, cînd vezi că eforturile tale nu reuşesc să obţină ceea ce ai vrea şi cînd ceea ce bănuiai că zace în „talentul" tînărului artist nu iese la iveală. Dar ea îţi rezervă adesea satisfacţia imensă de a asculta, în acordurile încă şovăielnice ale tinerei personalităţi, simfonia de accente a marelui actor de mîine, a celui menit să ridice din mîna ta, atunci cînd va începe să tremure, făclia artei tale dragi, pentru a o duce mai departe, cu o mînă sigură, în simbolica eternă goană a torţelor...

Actorul, critic și creator

În cursul anilor mi s-au cerut, în mai multe rînduri, diferite conferințe asupra unor probleme legate de teatru. Una dintre ele, ținută în 1932, purta titlul de mai sus și era oarecum urmarea unei conferințe, ținută cu un an mai înainte, asupra temei *Între viață și teatru.* Acest titlu se referea la esența și evoluția artei teatrale, după cum cel ce se află în fruntea capitolului de față se referea la felul cum se compune un rol. Două probleme ce frămîntă pe orice actor și, în același timp, trezesc interesul firesc al marelui public.

Recitind astăzi paginile acestor conferințe, mi se pare că unele din lucrurile ce le spuneam acum aproape douăzeci și cinci de ani rămîn încă valabile. Desigur că, între timp, am mai învățat multe, mai ales în ultimii ani. Căci pe atunci — deși cunoșteam din reputație spectacolele lui Stanislavski, pe care aveam să le cunosc și *de visu* la Moscova, peste cîțiva ani, în 1934 — nu cunoșteam în schimb de loc „sistemul" său. Nouă, actorilor romîni, ne-a fost îngăduită abia în anii din urmă bucuria de a lua contact direct cu lucrările acestui mare artist, dascăl și înnoitor de teatru. Comparînd însă gîndurile mele de acum un sfert de veac cu învățătura pe care am dobîndit-o azi prin cunoașterea sistemului lui Stanislavski, îmi dau seama că drumul de acum adîncește, precizează și sistematizează o cale pe care și eu și alți artiști ai generației mele ne aflam mai demult. Era calea teatrului realist, pe care ne îndrumase exemplul înaintașilor noștri, era

această frumoasă tradiție a teatrului romînesc, care a rezistat modelor și încercărilor de falsificare, era trunchiul sănătos, apt pentru a primi, în acești ani din urmă, altoiul rodnic al artei realismului socialist.

De aceea cred că redarea întocmai a două fragmente din acele conferințe din 1931 și 1932 poate servi și ea spre a defini acest drum al meu în teatru, așa cum toate paginile de față au năzuit să facă.

„Evoluția artei actoricești de-a lungul veacurilor se poate exprima în trei cuvinte: *drumul către natural*. Artistul dramatic caută să se apropie din ce în ce mai mult de adevărul vieții și s-o exprime cît mai sincer, cît mai firesc, deci cît mai uman. Căci drumul care duce pe actor spre un natural cît mai desăvîrșit este și calea ce îl duce către o umanitate cît mai adîncă.

Desigur că în antichitate nu putea fi vorba de natural, de apropiere de viață, de realism. Reprezentația teatrală făcea parte dintr-un ansamblu de sărbători ale cetății. Marile piese se dădeau cu ocazia olimpiadelor, ale diferitelor serbări etc. Erau deci o manifestare socială. De aceea actorul antic grec juca pe măsura piesei, a tragediei. Totul în jocul lui trebuia să tindă spre grandios. Glasul care se umfla, trecut prin acel megafon pe care îl constituia masca, pentru a putea ajunge pînă la ultimele locuri ale unui imens amfiteatru în aer liber, glasul acesta nu putea să se preocupe de nuanțe și de semitonuri. Trebuind să reprezinte eroi și semizei, actorul purta coturni, ca să-și înalțe talia pe măsura personajului, adopta gestul larg și ritmat și atitudinea plastică și stilizată. În acest fel se obținea efectul de grandios, dar el nu implica nici o preocupare de natural. Dimpotrivă.

Cît despre comedia greacă, utilizînd și ea masca și punînd în scenă personaje simbolice și șarjate, este evident că nu putea să dea nici ea decît o transcripție foarte îndepărtată a vieții pe planul artei, oricît de mult ne apare că textele lui Aristofan sînt inspirate din viață.

Dacă arta actorului antic grec urmărea grandiosul, caracteristica artei dramatice din timpul perioadei de

eflorescență a teatrului clasic francez, din timpul lui Corneille și Racine, este domnia absolută a convenționalismului.

In epoca aceasta teatrul exprimă caracterele vieții de la curte și din saloane, ale rafinamentului excesiv și ale decorativului prezent în toate manifestările sociale și care invadează și teatrul. Gîndiți-vă la comediile amoroase, în care păstori și păstorițe erau îmbrăcați ca și nobilii de la curte, cu rochii cu trenă, ciorapi de mătase, pantofi cu catarame de diamante și pană la pălărie, gîndiți-vă la eroii tragediilor lui Racine — coborîți din paginile *Iliadei* pe scena de la «Hôtel de Bourgogne» înveșmîntați în haine croite după ultima modă contemporană — gîndiți-vă la Achile îmbrăcat ca Ludovic al XIV-lea și veți înțelege cum se putea juca teatrul pe vremea aceea...

Impresia de convențional a teatrului acelei vremi era accentuată și de faptul că, de pe urma aglomerației de la premiera *Cidului*, cînd lumea ce nu mai avea loc în sală se urcase pe scară, rămăsese obiceiul să se așeze în fundul și în lăturile scenei bănci, care se închiriau snobilor și mondenilor vremii, veniți să-i vadă lumea și să-și arate eleganța. Căci pe atunci, ca și astăzi *, existau spectatori ce veneau la teatru mai mult spre a fi văzuți decît spre a vedea ; și trebuie să recunoaștem că locul de pe scenă era cel mai propice acestui scop.

Numai că acest sistem lăsa pentru evoluțiile actorilor un spațiu mai puțin decît redus, în care nu putea fi vorba nici de decoruri, nici de mobile. Neputînd să se mai miște, neputînd propriu-zis să mai joace, amestecat cu lumea de pe scenă, actorul se limita să-și recite pur și simplu versurile în fața luminărilor rampei. Starea aceasta n-a luat sfîrșit decît mult mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, atunci cînd contele de Lauraguais, din dragoste pentru teatru, a dăruit 12.000 de livre Comediei Franceze drept indemnizație pentru locurile pe care le pierdea suprimînd

* Reamintim că acest text datează din 1931.

scaunele de pe scenă. Acest mic eveniment constituie poate una din datele mari ale teatrului.

Trebuie să amintesc totuşi că preocuparea de a apropia cît mai mult teatrul de viaţă, de a uşura iluzia realităţii pe scenă, prin naturalul jocului ca şi prin adevărul accesoriilor, e veche. Oscar Wilde, într-un eseu intitulat *Adevărul măştilor,* spune că pe vremea lui Shakespeare, în teatrul acestuia, preocuparea de adevăr şi exactitate în costume şi decor era din cele mai mari. Celebrele tăbliţe care se zice că ţineau loc de decor, şi pe care se scria indicaţia: «aci e o pădure» şi apoi «aci e un palat», nu sînt decît o legendă. Cît despre costume, iată ce spune Wilde:

«Posedăm încă indicaţiile (lui Shakespeare) pentru cele trei mari procesiuni din *Henric al VIII-lea* şi în ele se găseşte o grijă extraordinară pentru detalii; sînt înscrise pînă şi colierele în S, pînă şi perlele din coafura Anei Boleyn, şi aceasta cu atîta minuţiozitate încît un director modern ar putea, fără nici o greutate, să reprezinte aceste cortegii aşa cum le-a vrut poetul.»

Shakespeare nu s-a arătat preocupat numai de accesorii. El însuşi actor, a lăsat o cunoscută pagină asupra jocului actorilor, care a rămas pînă azi cea mai elocventă pledoarie pentru natural. Sînt sfaturile celebre pe care Hamlet le dă actorilor ce îi vor servi de instrument spre a descoperi pe asasinii tatălui său. Şi astăzi aceste sfaturi sînt de o strigătoare actualitate:

«Te rog spune tirada răspicat şi curgător, aşa cum am rostit-o eu; dacă însă te-apuci să răcneşti, cum fac mulţi actori de-ai voştri, pun mai bine pe crainicul tîrgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mîini prea tare... Fii cît mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii — ca să zic aşa — în vîrtejul pasiunii, trebuie să cauţi să păstrezi o măsură care s-o mai astîmpere puţin...

...Să nu fii totuşi nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul-simţ. Potriveşte fapta cu vorba şi vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depăşeşti măsura, fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest scop fiind încă de la începuturile sale şi pînă astăzi să se

păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuții adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui şi tuturor vremurilor şi vîrstelor tiparul lor...

...Şi nu îngăduiţi celor ce fac pe paiaţele să spună mai mult decît e scris pentru ei. Sînt unii care se pornesc pe rîs, ca să facă să rîdă cîţiva spectatori nerozi, deşi între timp se joacă vreo scenă însemnată, pe care ar trebui s-o asculte. Urît obicei! Şi trădează o ambiţie vrednică de milă la caraghiosul care se foloseşte de asemenea mijloace...»

Au trecut de atunci mai mult de trei veacuri şi parcă ar fi de azi...

Shakespeare nu a fost singurul care a cerut aceste lucruri. După el, Molière n-a făcut decît să predice acelaşi crez, combătînd afectarea actorilor timpului său şi cerînd, prin exemplu şi prin scris, un joc natural. O întreagă piesă a sa, *L'impromptu de Versailles,* nu e decît dramatizarea unei asemenea polemici.

După Molière, în secolul al XVIII-lea, o dată cu evoluţia teatrului, o dată cu apariţia comediilor lui Lesage, Beaumarchais, Goldoni şi Marivaux, cu lumea lor de personaje zglobii şi fireşti, arta dramatică evoluează şi ea. Comedia de caracter se transformă, apare comedia de moravuri, care pune în scenă personaje contemporane, observate pe viu, într-o societate cu elemente mult mai diverse decît cea de pînă atunci.

Celebrul enciclopedist Diderot — care publică pe la mijlocul veacului un *Discurs asupra poeziei dramatice* — şi apoi marele critic german Lessing, dau o bază teoretică acestei evoluţii, luptînd prin scrisul lor pentru a îndruma teatrul către simplitate, natural şi asemănare cu viaţa.

Actorul este silit şi el să urmeze acest mers şi schimbarea intervenită în joc se accentuează din ce în ce.

Drumul spre adevăr se vădeşte mai ales prin reformele ce intervin în domeniul de predilecţie al convenţionalului, în reprezentarea tragediei. Am spus că obiceiul timpului era de a juca tragedie în costumele contemporane, de a înfăţişa pe Neron ca pe un senior de la Versailles. Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea apare tendinţa de a reforma

acest obicei. Marea artistă Clairon a făcut începutul, renunțînd, lucru nemaiauzit, să joace tragedie în rochii cu «paniers». Acela care a desăvîrșit schimbarea a fost însă marele Talma. Dentist la Londra în tinerețea sa și educat in spiritul de libertate al teatrului shakespearian, el a fost cel dintîi care și-a făcut costumele după gravuri ale timpului, respectînd adevărul istoric și liberînd teatrul de balastul de convenționalism care îl înăbușea.

Secolul al XIX-lea vede accentuîndu-se această mișcare spre adevăr și natural. Romanticii susțineau în programul lor reîntoarcerea la natural, făcînd să se învecineze pe scenă, ostentativ, urîtul cu frumosul, ca și în viață. Desigur că astăzi felul cum înțelegea și cum realiza Hugo această apropiere de viață și de natural ne pare adesea retoric și nefiresc. Dar pentru contemporani părea o îndrăzneală fără margini, un scandal, o adevărată revoluție. Se știe că domnișoara Mars, actrița care trebuia să joace pe Doña Sol la premiera piesei *Hernani*, refuza cu îndărătnicie să spună iubitului său: *«Mon lion superbe et généreux»* *; refuzul acesta a făcut dintr-un vers mediocru un vers celebru. Pînă la urmă actrița a cedat, cu condiția însă de a i se da să poarte o mică pălărioară foarte nostimă, care era atunci la modă pe bulevarde. După cum se vede, domnișoara Mars era o aprigă dușmană a adevărului pe scenă, căci acțiunea piesei *Hernani* se petrecea cu trei secole înainte de moda pălăriei atît de mult dorite...

Epoca următoare, a consolidării burgheziei, marcînd începutul unor noi mari averi, răsturnînd ierarhia socială și prefăcînd din adînc formele societății, și-a lăsat urma și în domeniul teatrului, care vede născîndu-se comedia burgheză. Este epoca teatrului lui Dumas-fiul și a *Ginerelui domnului Poirier* de Emile Augier, a lui Gogol și a lui Ostrovski. La un teatru nou apare și o nouă artă actoricească. Mai apropiată de adevăr, inspirîndu-se pentru creațiile sale din viața din jur, observînd chiar în

* Leul meu superb și generos.

mediul înconjurător caracterele pe care trebuia apoi să le transpună pe scenă.

Mişcarea pe care Antoine a inaugurat-o mai apoi, cu «Teatrul liber», pe la 1885, a fost un pas hotărîtor pentru întronarea adevărului în teatru, nu numai în joc dar şi în regie.

Era de fapt numai forma franceză a unei mişcări generale în Europa, de la teatrul din Meiningen şi pînă la trupele veriste italiene. Dar ea a ajuns la noi trecînd prin Paris — desigur sub influenţa maniei, generală pe atunci, de a imita în toate Parisul. De aceea mişcarea «Teatrului liber», care l-a influenţat pe Davila, a fost importantă pentru teatrul nostru.

Reforma lui Antoine trecea însă dincolo de scopul ei. Nemulţumit să facă uşi adevărate de lemn, aşa cum nu existau pînă atunci, nemulţumit să accentueze existenţa celui de-al patrulea zid al scenei, nemulţumit să facă pe actor să joace cu spatele la public, spre marea dezolare a lui Sarcey — atotputernicul critic burghez de pe atunci, care tuna în foiletoanele sale că nu se mai aude nimic — Antoine a împins pînă la exces dorinţa adevărului, ajungînd să aducă pe scenă găini adevărate şi să pună straturi de pămînt cu flori, într-o piesă care se petrecea la ţară, sau să umple cu apă căldările pe care un actor le ducea prin scenă, pentru ca impresia greutăţii să nu fie numai o iluzie.

Evident, exagerările acestea au avut cel puţin marele bine de a rupe definitiv cu tot ce era convenţie. La noi în ţară cel care a introdus şi aplicat teoriile lui Antoine a fost Alexandru Davila, căruia teatrul romînesc îi datoreşte astfel un mare pas pe făgaşul spre adevăr.

Dar teatrul este iluzie. El trebuie să sugereze viaţa, nu s-o copieze. O convenţie este totuşi necesară pentru a putea obţine stilizarea, cerută de faptul că optica scenei este alta decît cea a vieţii ; de aceea exagerările teatrului naturalist au fost înlăturate prin apariţia şcolii ruseşti a lui Stanislavski.

Datorită ei s-a ajuns astăzi la o justă măsură de mijloc, sugerînd pe scenă esenţialul vieţii, nu detaliul şi

adesea inutilul. Prin Stanislavski, teatrul, în căutarea *adevărului*, depăşeşte *copia*. După ce cucerise *aspectul* naturalului, el ajunge să exprime *esenţa* lui, ajunge la *veridicitate*. Din ce în ce tendinţele teatrului sînt deci spre studiul mai adînc al vieţii, spre adevărul de *esenţă* şi nu de *aparenţă*, spre *interiorizare*.

La capătul unei evoluţii seculare teatrul a ajuns, astfel, să subordoneze fondului toate convenţiile formale, impuse de tehnica sa particulară. La termenul de azi al acestei evoluţii, caracterul teatrului actual este de a fi adevărat şi firesc în fondul său — sincer, simplu şi interiorizat în forma sa. Şi de a exprima, astfel, omenescul vieţii."

„Iată-l deci pe actor în faţa personajului său, aşa cum îl înfăţişează textul. Acesta este materialul brut din care actorul trebuie să modeleze un om, frămîntînd sau azvîrlind cuvinte, aşa cum sculptorul frămîntă lutul sau pictorul azvîrle pe pînză culoarea.

Desigur că între viziunea autorului, atunci cînd a pornit să creeze, şi textul lui, e o mare deosebire. Autorul a avut o idee şi a vrut s-o exprime. El şi-a văzut eroul pe scenă, viu. Dar această idee şi această viaţă autorul le-a închis în cuvinte. De la cuvinte trebuie să pornească actorul spre a reface întreaga viziune umană a autorului şi spre a face sensibilă ideea pe care el a vrut s-o exprime.

Această idee trebuie deci s-o înţeleagă mai întîi actorul şi s-o aşeze la baza operei sale de reconstituire. Dar ideea nu este decît firul conducător al rolului, cu ajutorul căruia actorul va reconstrui substanţa viziunii autorului. Asupra acestei viziuni el va trebui să toarne forma unei realităţi de viaţă, pe care va trebui s-o înfăţişeze spectatorului, sensibilă şi pregnantă, în aşa fel ca acesta să se recunoască în ea.

E ca un schelet peste care s-ar aşeza treptat fîşii de carne, care s-ar acoperi apoi cu învelişul catifelat al pielii, pentru ca, la sfîrşit, fiinţa întreagă să prindă viaţă...

Pentru această realizare, care sînt mijloacele actorului, care sînt calitățile ce îi sînt necesare și cum se folosește de ele spre a crea un rol, spre a transpune deci viața pe scenă ?

Unii socotesc că actorului nu-i trebuie decît *talent*, adică ceva neprecis, vag, ceva pe care nimeni nu l-a putut încă defini satisfăcător.

In general, vorbind de talent, mulți se gîndesc mai ales la darurile fizice, la înfățișarea, vocea, degajarea în scenă, naturalețea și farmecul actorului, într-un cuvînt la «prezența» sa.

Alții se gîndesc la perfecțiunea meseriei, la precizia mecanică a execuției, care impresionează publicul, așa cum orice meșteșugar de mare precizie sau orice virtuos impresionează pe un profan în ale meseriei respective.

Dar nici una nici alta din aceste însușiri, deși importante, nu sînt suficiente. Trebuie adăugate încă multe altele spre a defini din ce anume e făcută creațiunea actoricească, acel personaj pe care spectatorul îl vede trăind și acționînd pe scenă, în mii de nuanțe ce se fugăresc și se recheamă. Căci munca prin care actorul ajunge la personaj cuprinde mai multe etape, în fiecare din ele interpretul făcînd să intervină pe rînd alte însușiri, în dozaje bine cumpănite.

Uneori actorul simte, de la primul contact cu rolul, viața aparte a personajului, are *viziunea* lui de îndată ce se apropie de el. Această facultate de a *intui* rolul și de a simpatiza cu el de la primul contact este echivalentul inspirației pentru ceilalți artiști. Ea te poate face să găsești tonul just, expresia nimerită, gestul în concordanță cu personajul.

Unii actori, la care această calitate era extrem de dezvoltată, au parvenit chiar să înlocuiască prin ea orice travaliu de înțelegere rațională a rolului. Dar nu trebuie să generalizăm și să înțelegem prin talent numai această calitate a intuiției, care nu e suficientă.

Aș vrea să stărui cît mai mult asupra marelui adevăr că un actor nu trebuie să se bizuie în creațiunea sa numai pe ceea ce i-ar putea da intuiția. Chiar cînd facultatea

aceasta de cvasi inspirație atinge genialitatea — ceea ce din nefericire e foarte rar — și încă ea nu poate fi capabilă să-l apropie de *orice* roluri. Acelea care ies din cercul temperamentului său, acelea pe care nu le poate înțelege decît cu aportul rațiunii, acelea rămîn iremediabil ermetice actorului ce se bazează numai pe intuiția sa. Sarah Bernhardt spunea despre marea Rachel că a fost o excepțională tragediană dar că, în anumite roluri, a fost sub orice critică, numai pentru că se baza exclusiv pe geniul său teatral, care uneori nu-i mai putea fi de folos.

De aceea, pe lîngă intuiție, actorului îi trebuie neapărat aportul inteligenței și al culturii.

Inteligența și cultura sînt necesare actorului ca să disece rolul printr-un studiu amănunțit, pătrunzîndu-i tainele. Trebuie să analizeze, printre cuvintele textului, ideea pe care autorul a vrut s-o exprime, căci numai astfel va putea da un sens cuvintelor din text. Iar uneori trebuie să afle și ceea ce autorul n-a reușit să pună în textul său, tot ceea ce a schițat doar sau a omis să contureze, și pe care actorul va trebui să îl adauge el, spre a reda cu adevărat viziunea autorului, spre a-l servi, spre a face într-adevăr o «creație».

In asemenea cazuri numai o cunoaștere reală a epocii istorice, o apreciere critică a mediului social, o înțelegere psihologică a mobilurilor sufletești ale personajului îți îngăduie să adîncești rolul. Prin ele ajungi să descoperi puncte de interes neașteptate, idei noi, sentimente nebănuite, implicații nenumărate, dincolo de acelea care-ți apăruseră la prima apropiere de personaj.

După prima etapă, intuitivă, a contactului cu rolul, actorul trece deci, în a doua etapă, la analiza lui, documentîndu-se asupra personajului, legîndu-l de filiațiunea lui literară și socială, plasîndu-l în cadrul său istoric. Astfel, actorul se familiarizează treptat cu originea, educația, temperamentul, caracterul eroului. El reconstituie biografia lui, toată atmosfera sufletească, ritmul vieții sale. In această etapă i se cere neapărat actorului cultură literară, istorică și chiar științifică.

Şi, în sfîrşit, urmează etapa realizării. Aci apar pe primul plan mijloacele de expresie de care dispune actorul. Mijloace fizice, printre care nu primează frumuseţea, ci degajarea mişcărilor, mlădierea glasului, ştiinţa atitudinii, expresivitatea mimicii şi a gestului ce vine să o sublinieze, în concordanţă cu ea. Şi, mai ales, o neobişnuită capacitate de rezistenţă la oboseală şi la tensiunea nervoasă. Dar toate aceste calităţi fizice trebuie să fie puse în serviciul înţelegerii la care a ajuns actorul în etapa precedentă. Înţelegerea şi realizarea trebuie să meargă mînă în mînă. Un actor poate avea mijloacele fizice de a realiza un rol şi totuşi să n-o poată face din lipsă de înţelegere, realizarea sa să fie falsă, fiindcă n-a fost ajutată de suficientă cultură şi inteligenţă. După cum un actor extrem de cult şi de inteligent poate înţelege perfect un rol dar, dacă nu are mijloacele să-şi realizeze intenţiile, creaţiunea sa va fi o palidă schemă a ceea ce ar trebui să fie.

În această etapă actorul începe prin a căuta, replică cu replică, vorbă cu vorbă, modul cel mai expresiv de realizare a elementelor pe care le-a regăsit anterior în structura personajului său. Pentru aceasta, trebuie să se conducă permanent de o justă şi fină înţelegere psihologică, spre a deosebi momentele în care iese la iveală temperamentul personajului de cele care reprezintă caracterul său, spre a diferenţia exprimarea unei fraze banale de cea a unei fraze în care se răsfrînge concepţia de viaţă, ideea centrală pe care autorul a vrut s-o pună în opera sa.

Şi pentru fiecare din aceste elemente, astfel ierarhizate, actorul va trebui să găsească, în arsenalul mijloacelor sale de expresie, o altă intonaţie, să-i dea fiecăruia o altă nuanţă şi o altă valoare în ansamblu, gradînd efectele, accentuînd esenţialul. Îi trebuie deci nu numai mijloace de expresie, dar şi ştiinţa de a le întrebuinţa. Ştiinţă care îi permite să dozeze în aşa fel acest ansamblu de accente, nuanţe şi treceri îndelung gîndite, încît, după o studiere perfectă a rolului şi o încorporare desăvîrşită în el, actorul să ajungă a da spectatorului, prin adevărul şi uşurinţa jocului său, impresia unei spontaneităţi, a unui firesc, care să aibă înfăţişarea improvizaţiei. Improvizaţie aparentă,

sub care se ascunde un studiu arid, perseverent și minuțios.

Muncă grea, subtilă, ce combină intuitivul cu raționalul, și pentru care se cere actorului, după cum se vede, un uluitor ansamblu de însușiri.

Oscar Wilde spunea undeva că actorul dramatic este prin excelență criticul piesei pe care o joacă. In adevăr, pînă la un punct, putem să socotim că ceea ce face actorul în compunerea rolului este pur și simplu critica operei dramatice. Autorul de teatru, înainte ca piesa lui să vadă lumina rampei și înainte de a citi cu nesaț sau năduf criticele ziarelor de după premieră, întîmpină o altă critică, formulată în zbuciumul extenuant al repetițiilor și cu atît mai acerbă cu cît e mai pe îndelete și mai minuțios formulată : e critica actorului.

Nu e vorba de o identitate, ci de o asemănare. Nu identitatea scopurilor îi apropie, căci criticul urmărește o *judecată* de valoare, pe cînd actorul urmărește *înțelegerea* rolului. Unul emite o sentință, celălalt face o creație. Dar îi apropie *mijloacele* identice prin care urmăresc aceste scopuri și care fac și pe critic și pe actor să ia față de opera dramatică o *atitudine* identică.

Criticul are nevoie de inteligență ca să aprofundeze, prin raționament și analiză, mecanismul și logica vieții din opera cercetată. De inteligență și putere de analiză are nevoie și actorul, ca să pătrundă caracterul și logica personajului său.

Criticul are nevoie de cultură, care să-i ajute la aprecierea operei cercetate. De cultură are nevoie și actorul. Și acest element a devenit azi mai important ca niciodată, și va fi mîine și mai mult.

Atitudinea e deci, la amîndoi, identică : analitică.

Dar deosebirile încep de aci încolo. Cînd a desfăcut opera în elementele ei ierarhizate, criticul emite o judecată asupra valorii ei și își socotește misiunea terminată. Misiunea actorului trece însă dincolo de acest stadiu. Elementele în care a descompus rolul sînt pentru el un simplu material, de care urmează să se folosească în ultima etapă a operei sale : creațiunea scenică.

Căci, refăcînd din materialul astfel analizat viziunea autorului şi întruchipînd-o într-un personaj, actorul trece dincolo de poziţia critică. El ia ideea exprimată în scrisul autorului şi o prelucrează, topind-o în materialul său sufletesc şi trupesc. Îi dă o formă personală şi, din pasta care e propria sa ființă, creează o operă care este și ceea ce a gîndit autorul dar şi ceea ce i-a adăugat actorul, fiindcă e animată de suflul sentimentelor şi al vieţii sale. Dacă face aceasta *şi numai dacă o face,* actorul depăşeşte criticul din el şi devine creator.

Desigur însă că, pentru a realiza aceasta, îi va trebui actorului cel din urmă şi mai de preț dintre daruri, puterea de sugestie, care să-l transpună în existenţa pe care o trăieşte efemer, vibraţia interioară care face pe marii creatori şi provoacă marile emoţiuni. Îi trebuie sensibilitatea, care să-l facă să găsească accentele adevărate, profund omeneşti, accentele acelea care fac pe oricare dintre spectatorii din sală să găsească în ele o imagine a umanităţii. A unei umanităţi care, în acea clipă, sub masca personajului, este identică şi în actor şi în toţi spectatorii din sală, uniţi în aceeaşi simţire.

E puterea care face ca în plînsul unui mare actor să curgă lacrimile fiecăruia dintre noi şi în rîsul lui, de bucurie şi de fericire, să răsune cu putere bucuria şi fericirea după care jinduieşte omenirea întreagă, simbolic înfăţişată de cei pe care, în întunericul anonim al sălii, actorul i-a înfrăţit cîteva ceasuri, prin arta sa."

Cele ce urmează constituie o pagină a mişcării teatrale dintre cele două războaie, de care puţini spectatori au avut pe atunci cunoştinţă. Ea merită totuşi să fie amintită, chiar dacă pare aridă. Nu fiindcă cea care scrie aceste rînduri i-a consacrat, alături de alţi colegi, o bună parte a activităţii sale, ani de-a rîndul. Ci fiindcă sînt convinsă că e bine ca tinerii artişti să ştie ce luptă au dat pe vremuri înaintaşii lor, pentru a afirma nişte drepturi şi pentru a realiza o operă de asistenţă de care artiştii de astăzi se bucură, pe scară infinit mai întinsă, ca de ceva firesc.

În ziua de 5 ianuarie 1919, într-o adunare pe scena Teatrului Comedia — sediu al Companiei Bulandra — o mînă de artişti inimoşi, care declarau că sînt „pătrunşi de necesitatea de a strînge relaţiile între camarazi şi de a crea o asociaţie profesională care să aibă de scop, pe lîngă ridicarea prestigiului breslei şi ajutorarea colegilor aflaţi în lipsă", luau iniţiativa înfiinţării unei asociaţii profesionale a artiştilor, sub numele de „Sindicatul artiştilor dramatici şi lirici nesubvenţionaţi". Totodată, ei numeau şi primul comitet, în care Ion Manolescu era preşedinte, N. Leonard vicepreşedinte, V. Maximilian cenzor, Gh. Storin casier, Lucia Sturdza Bulandra, G. D. Carussi, Romulus Vrăbiescu, C. Stăncescu şi Victor Antonescu membri, iar Ghiţă Popescu secretar.

Acest „act de constituire" a fost ulterior semnat de alţi cincizeci de artişti din teatrele particulare, ca membri

fondatori ai Sindicatului, ce-și începea viața în două camere modeste, într-o casă veche din strada Brezoianu 27, comitetul fiind sprijinit la conducere și de Tony Bulandra, Alexandru Mihalescu și Alexandru Buzescu.

Mai exista pe atunci și o altă asociație profesională a actorilor, societatea „Scena", care grupa încă din 1912 în special pe actorii teatrelor de operetă, revistă și varietăți. Dar „Sindicatul" era prima formă de organizare a artiștilor din teatrele de proză și operă.

Faptul că această organizare avea loc tocmai în acea perioadă ar putea fi privit ca un răsunet al luptelor și revendicărilor clasei muncitoare, ce răscoliseră și conștiința multor intelectuali în epoca 1919—1921, dacă Sindicatul artiștilor — care a revendicat adesea cu energie drepturile breslei actoricești — ar fi avut într-adevăr conștiința unei mișcări sociale militante. Dar, lipsit de legătura cu clasa muncitoare și rupt de lupta ei, Sindicatul a rămas la stadiul unei asociații de solidaritate și ajutor reciproc. El a jucat totuși un rol important în viața teatrală, căci activitatea sa a subliniat — prin eforturile cu care încerca s-o atenueze — carența forurilor oficiale în ce privește grija pentru existența artiștilor ca oameni.

Acest lucru apare chiar din programul primului comitet, ce urmărea pe de o parte ușurarea exercitării profesiunii, prin degrevări ale taxelor împovărătoare de tot felul, pe care Statul le punea asupra actorilor, și pe de altă parte afirmarea prestigiului acestei profesiuni și a drepturilor lucrătorilor din teatru.

Printr-o adresă din 13 aprilie 1919, de pildă, comitetul cerea ministerului de resort să instituie responsabilitatea directorilor de trupe, inclusiv ai teatrelor de stat, deopotrivă cu artistul angajat, în caz de călcare a contractului, iar la alt punct al aceleiași adrese se cerea înființarea Operei Romîne ca instituție de stat.

Chiar de la adunarea generală din anul următor se renunță la mențiunea de Sindicat al artiștilor *nesubvenționați*. Această mențiune se formulase inițial pentru motivul că cel mai important scop al instituției urma să fie crearea unei „case de pensiuni", pentru acei actori care, nefiind

salariați ai teatrelor de stat, deci asimilați cu funcționarii statului, nu puteau conta pe o pensiune la bătrînețe. S-a văzut însă curînd că artiștii mai aveau și alte interese de ordin general, care erau comune celor din teatrele de stat cît și celor din teatrele particulare. In primul rînd afirmarea prestigiului profesiunii lor. De aceea mențiunea respectivă dispare și, ca urmare, Sindicatul ia un avînt tot mai mare și își mărește an de an numărul membrilor.

Cum scopul primordial al instituției era de a crea fonduri pentru acordarea de pensii artiștilor, era nevoie să se găsească mijloacele adecvate. In 1922, cînd Petre Sturdza era președinte al Sindicatului, se hotărăște să se perceapă un leu de fiecare bilet de intrare la teatru, „pentru ca din fondurile astfel sporite să se asigure o pensie celor care nu mai pot să muncească".

Inițiativa aceasta era determinată de soarta grea a artiștilor care, ajunși la bătrînețe după o viață de succese, erau adesea complet lipsiți de mijloace de trai din cauza nepăsării cu care erau tratați de legiuitorii acelor vremuri. Mulți dintre cei mai mari nu scăpaseră de asemenea tristă soartă. Iar gîndul acesta de omenie și de solidaritate profesională avea să rămînă în permanență pe primul plan al preocupărilor Sindicatului.

In anii următori, în care se frămîntă și apare o nouă lege a teatrelor, comitetul Sindicatului — al cărui președinte era atunci V. Maximilian — obține printr-o luptă dîrză introducerea în această lege a cîtorva deziderate fundamentale pentru reglementarea raporturilor dintre artiștii salariați pe de o parte și întreprinzătorii de spectacole și directori pe de altă parte. Astfel se legiferează : autorizația obligatorie de funcționare pentru întreprinzătorii de spectacole și directorii care nu au firmă înscrisă ; sancțiuni pentru directori și angajați, în cazul nerespectării contractului ; viza obligatorie la Sindicat a contractelor ; cartea de liberă profesie, care să reglementeze profesiunea de artist. Toate acestea constituiau evidente cuceriri în cadrul ridicării prestigiului și apărării drepturilor de muncitori ale artiștilor. Ele subliniază caracterul revendicativ

pe care l-a avut instituţia şi lupta ei pentru drepturile celor ce munceau în teatru.

In 1924 Sindicatul, călăuzit, după cum glăsuieşte raportul comitetului, „de ideea de a strînge cît mai mult rîndurile artiştilor dramatici şi lirici din Romînia, indiferent de limba în care profesează", roagă pe artiştii maghiari să-şi desemneze un reprezentant al lor în comitet, şi în felul acesta „directorul Teatrului Maghiar din Cluj, dr. Eugen Ianovics, este cu un cald şi unanim entuziasm ales membru în comitetul central".

In acelaşi sens, în 1929, comitetul propune adunării generale ca în fiecare an „să numească din oficiu, în comitetul central, cu titlul de consilier, un reprezentant al actorilor evrei care profesează în jargon, ales — pe cît posibil — prin voinţa celor mai mulţi din artiştii respectivi".

Din 1926 pînă în 1930 Sindicatul este condus — după Ion Manolescu, Petre Sturdza şi V. Maximilian — de Aristide Demetriade. Acesta adaugă un şir de noi şi importante cuceriri în afirmarea drepturilor profesionale. Astfel se obţine: contract anual pentru artiştii teatrelor permanente; fixarea unui minimum de salariu; stabilirea unui coeficient de numai o cincime elevi în compunerea trupelor, pentru a curma practica ce făcea pe unii întreprinzători dornici de a-şi scădea cheltuielile să alcătuiască trupe din cîţiva actori proeminenţi înconjuraţi de o serie de elevi de Conservator, plătiţi cu salarii de mizerie; reglementarea funcţionării „agenţiilor teatrale" din oraşele de provincie etc.

De asemenea Demetriade încearcă, fără să reuşească, unificarea Sindicatului cu societatea „Scena", cealaltă asociaţie profesională, de sub conducerea neobosită a lui C. Tănase, care dorea şi el această unificare. Raportul comitetului prezidat de Demetriade nota în 1929, cu o justă viziune a lucrurilor: „Ar fi fost de dorit ca astăzi să vă aducem în dar, la împlinirea celor zece ani de continuă trudă, între altele, unirea tuturor artiştilor dramatici şi lirici şi afiliaţilor fireşti într-o singură mare şi puternică asociaţie profesională. Unirea aceasta ar fi

insemnat mult pentru o cît mai sigură şi grabnică dobîndire a drepturilor noastre ale *tuturora,* drepturi care nu ne sînt încă pe deplin recunoscute fiindcă, din pricina unor neînsemnate disensiuni, nu am izbutit încă să facem înţeleasă trebuinţa acestei uniri."

Tot în timpul preşedinţiei lui Demetriade apare pentru prima oară preocuparea de a stabili legături cu artiştii din alte ţări. Astfel, la comemorarea lui Ibsen în Norvegia, Aristide Demetriade este ales de Ministerul Artelor ca, în îndoita calitate de preşedinte al Sindicatului şi societar al Teatrului Naţional din Bucureşti, să reprezinte teatrul nostru la acea solemnitate. Şi raportul comitetului notează : „Chiar faptul că s-au stabilit legături cu cei mai aleşi reprezentanţi ai teatrului norvegian, care s-au interesat de aproape de organizaţia noastră profesională, constituie pentru noi un real succes moral".

Acestea erau realizările Sindicatului artiştilor în 1929, după zece ani de existenţă, în care-şi afirmase uneori capacitatea de a impune drepturile artiştilor în faţa guvernanţilor vremii, dar îşi dovedise şi limitele posibilităţilor, născute din lipsa de orientare politică. El dădea însă ajutoare artiştilor în nevoie şi acorda şi pensii unor artişti bătrîni, din averea sa, care se ridica atunci la peste două milioane şi jumătate, repartizaţi în diverse fonduri : „fondul de pensii", „fondul de construcţii", „fondul mauzoleului" etc.

Din anul 1926 am făcut şi eu parte din comitetul Sindicatului, prezidat de Aristide Demetriade. În 1928, fiind suferind, Demetriade a trecut conducerea vicepreşedintelui, Ion Manolescu. Boala care avea curînd să ni-l răpească a continuat din nefericire să se agraveze, şi în anul următor Demetriade a lăsat mai departe conducerea Sindicatului în sarcina vicepreşedintelui, el continuînd să ne ajute cu îndrumarea şi cu sfaturile sale, ca şi cu marele său prestigiu, atunci cînd era nevoie de o intervenţie decisivă. Comitetul din 1929—30 era format din Lucia Sturdza Bulandra, Agepsina Macri-Eftimiu, N. Soreanu, I. Manolescu, Aurel Athanasescu, V. Maximilian, Grigore Mărculescu, Ionel Ţăranu, I. Talianu şi Maria Filotti. Vi-

cepreşedinte fusese ales Ionel Ţăranu, dar el a demisionat în martie 1930 şi în locul său comitetul m-a cooptat ca vicepreşedintă. Mi-a revenit astfel sarcina de a conduce Sindicatul, în strînsă unire şi înţelegere cu Demetriade.

Cea mai importantă acţiune a fost în acel an lupta dată pentru ca punctul de vedere al artiştilor să fie ţinut în seamă la elaborarea noii legi a teatrelor, faimoasa lege a „comercializării teatrelor", care ajunsese pe biroul parlamentului fără ca vreun artist să fi fost consultat şi care neglija interesele vitale ale breslei sau chiar mergea împotriva lor. Sindicatul a ţinut atunci o adunare extraordinară, în urma căreia comitetul a înaintat primului ministru o vehementă moţiune de protest, reuşind să-şi facă ascultat glasul, dar fără să-şi poată impune punctul de vedere...

Am în faţa ochilor scrisoarea pe care mi-a trimis-o marele artist şi om de suflet care era Demetriade, cu indicaţiile sale în legătură cu întocmirea raportului pe acel an al activităţii comitetului. Era mulţumit de colaborarea noastră şi la sfîrşitul scrisorii mă îndemna să-i urmez mai departe la conducere, căci boala îl silea să renunţe la ea definitiv. In adevăr, cîteva luni mai tîrziu se stingea din viaţă acest admirabil creator al atîtor personaje ce au ilustrat scena romînească, şi care, în viaţă, a fost un exemplu de demnitate şi de devotament faţă de profesiunea şi de colegii săi.

Văzusem ce muncă grea era să te consacri în adevăr, cu trup şi suflet, realizării ţelurilor Sindicatului. Dar socoteam că era de datoria mea să nu mă dau în lături. Năzuisem întotdeauna să văd ridicat cît mai sus prestigiul profesiunii actoriceşti, iar activitatea Sindicatului era axată pe această năzuinţă. Mă înfiorase gîndul tristei soarte rezervate artistului bătrîn, iar Sindicatul fusese creat în primul rînd spre a-i ajuta pe cei pe care Statul îi lăsa în uitare şi părăsire. Nu se putea o mai perfectă concordanţă între glasul inimii mele şi chemarea pe care o puteam îndeplini la sindicat. De aceea am primit sugestia marelui meu camarad şi prieten, cu convingerea că îmi îndeplinesc

o datorie cetăţenească şi cu sentimentul că dau o satisfacţie propriei mele conştiinţe.

L-am ascultat pe Demetriade, mi-am pus candidatura şi am fost aleasă preşedintă, într-un comitet din care făceau parte Al. Critico, G. Timică, G. Vraca, Ionel Ţăranu, Al. Ghibericon, I. Theo, V. Brezeanu, N. Simionescu, Marcel Enescu. Critico era ales vicepreşedinte. În anii următori am fost realeasă de alte cinci ori, din 1931 pînă în 1936, astfel că am condus activitatea Sindicatului timp de şase ani.

Prima noastră grijă a fost gospodărirea averii Sindicatului, pentru a asigura baza materială a operei sale de asistenţă.

Patrimoniul a crescut în acest timp în fiecare an. De la circa trei milioane, cît era la 1 mai 1930, el ajunge în mai 1936 la peste opt milioane. Pentru a realiza acest plus de venituri, am recurs la multiple forme de solidaritate ale membrilor breslei, organizînd o „săptămînă a sindicatului", reprezentaţii extraordinare sau festivaluri de o formulă aparte, în care artiştii inimoşi ce ne dădeau concursul ieşeau — pentru un spectacol — din făgaşul lor obişnuit.

Acest patrimoniu a fost folosit, în 1935, pentru achiziţionarea unui imobil propriu, o clădire cu parter şi etaj şi cu un corp anexă, pe aceeaşi stradă Brezoianu în care Sindicatul îşi începuse existenţa în două cămăruţe. Corpul de clădire principal a fost închiriat Conservatorului de artă dramatică, iar în clădirea anexă s-a amenajat la parter sediul Sindicatului şi la etaj un cabinet medical şi un apartament de patru camere cu dependinţe, care adăpostea cîteva artiste în vîrstă şi fără mijloace.

Era un început al Căminului înscris în proiectele iniţiale ale Sindicatului, cămin pentru care, după îndelungi lupte şi insistenţe, s-a obţinut un teren de 600 de metri pătraţi în Calea Plevnei, colţ cu Berzei, pe care urma să se construiască „Casa artiştilor".

În aprilie 1936 Sindicatul, în acord cu Societatea arhitecţilor romîni, a întocmit chiar un proiect pentru concursul ce urma să stabilească planurile viitoarei „Case a artiştilor". Ea trebuia să cuprindă: o cantină, o sală de

spectacole cu scenă, foaier, bufet, cabine pentru artişti şi celelalte anexe necesare, sediul Sindicatului cu biblioteca sa, căminul de retragere pentru artiştii în vîrstă, cu camerele pensionarilor, sală de mese, salon de reuniuni şi cabinetul medical, o serie de magazine şi apartamente de închiriat, camere pentru personal etc.

In sfîrşit, pentru a realiza un alt deziderat inițial al celor care întemeiaseră Sindicatul, s-a obținut de la primărie un teren de 110 metri pătrați la cimitirul Bellu, destinat ridicării unui mausoleu al actorilor, al cărui proiect fusese realizat de arhitectul Horia Teodoru.

Iată realizările materiale, la care trebuie adăugat faptul că în aceşti şase ani valoarea ajutoarelor acordate celor în nevoie trecuse de două milioane de lei.

Opera de ajutorare fusese completată cu cea de asistență medicală. Ea era acordată prin intermediul unei serii de medici care consultau gratuit pe artişti. Se obținuse de asemenea, prin multe intervenții, internarea gratuită în spitale şi analize gratuite la Institutul Cantacuzino. Iar în momentul cînd s-a amenajat sediul propriu al Sindicatului s-a organizat acolo şi un dispensar, cu sală de consultații, sală de aşteptare şi anexe, cu un instrumentar şi aparataj complet, cu ore zilnice de consultație, dispensar care în primele două luni de la inaugurare a şi dat peste cinci sute de consultații.

Toate acestea se făcuseră în şase ani grei, în condițiile marii crize economice de după 1930, cînd problema şomajului actoricesc s-a pus deseori în forme grave.

Pe planul apărării drepturilor profesionale se realizează în acel timp o serie de vechi deziderate, menite să uşureze activitatea profesională a membrilor Sindicatului. Astfel era reducerea de cincizeci la sută pe C.F.R. pentru turneele în grupuri de cel puțin cinci persoane, modificarea legii timbrului, cu uşurări pentru trupele de teatru, şi un control mai riguros al activității agențiilor de teatru din provincie, care adesea exploatau fără milă pe artişti. S-a organizat de asemenea o secție de varietăți în cadrul Sindicatului, care permitea acestuia să apere drepturile membrilor secției față de exploatarea lor de către patroni. In acest

scop s-a redactat un contract-tip, care înlocuia clauzele contractuale imorale impuse de unii patroni ai „varieteurilor", clauze pe care Sindicatul le aprecia drept „adevărate atentate la libertatea individuală, morală şi socială", ce „dăunează prestigiului instituţiei noastre şi numelui de artist".

Făcînd un pas mai departe în acelaşi sens, Sindicatul a trecut şi la elaborarea unui formular de contract-tip pentru reglementarea raporturilor tuturor artiştilor cu directorii teatrelor particulare.

In această acţiune s-a vădit însă poziţia greşită a Sindicatului, care, în loc să lupte efectiv, cu dîrzenie şi intransigenţă, pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă ale artiştilor, a încercat să obţină contractul-tip prin „bună înţelegere" cu directorii de teatru. Rezultatul? O menţiune resemnată în raportul comitetului din 1936: „Acest contract urmînd a fi adoptat de patroni şi angajaţi, s-a invitat în trei şedinţe consecutive a lua parte la comitetul nostru şi directorii teatrelor particulare, pentru a se cădea de acord asupra echităţii acestui contract. Dar neprezentîndu-se la şedinţe directorii teatrelor particulare, contractul-tip n-a putut intra în vigoare."

Sindicatul a dus în schimb în acei ani o luptă grea pentru a face să fie angajaţi la alte teatre artiştii pe care conducătorii de atunci ai ţării îi lăsaseră pe drumuri, prin desfiinţarea Teatrului Naţional din Craiova şi a altor două teatre de stat din provincie, sub pretextul de a face economii.

In sfîrşit, pe planul afirmării prestigiului profesiunii actoriceşti şi a rolului ei cultural, voi nota că în acea perioadă s-a făcut multaşteptata unificare a Sindicatului cu societatea „Scena". Ea a fost realizată în anul 1931, cu sprijinul activ al lui Constantin Tănase, care din acea clipă s-a devotat cu tot sufletul Sindicatului, ca vicepreşedinte al său. De asemenea, Sindicatul nostru s-a unit în 1934 cu Sindicatul artiştilor instrumentişti — formînd o Uniune a Sindicatelor artiştilor dramatici, lirici şi instrumentişti din Romînia — şi a ţinut un contact strîns cu Uniunea Internaţională a Sindicatelor, afiliindu-se în 1931 şi la Uniunea Internaţională a Artiştilor. Prin aceste măsuri

s-a stabilit legătura permanentă cu artiştii străini, care a fost întărită şi prin participarea la congresele internaţionale de teatru, în fiecare an, din 1931 pînă în 1938, în cadrul Societăţii Universale de Teatru.

Sindicatul a sprijinit aşezarea la şosea, în 1932, a unui bust al lui N. Leonard, de sculptorul Oscar Han. Acest monument realizat prin colectă publică, din iniţiativa ziarului *Rampa,* era primul ridicat unui actor la noi în ţară şi constituia astfel un exemplu pentru eternizarea artei efemere a actorului de teatru. Acelaşi sens îl avea şi propunerea făcută de Sindicat Ministerului de Instrucţie de a păstra amintirea jocului marilor noştri actori prin crearea unei „antologii teatrale filmate". Aceasta ar fi trebuit să cuprindă scene sau piese întregi romîneşti şi să realizeze astfel pentru posteritate un document viu al valorilor noastre teatrale. Din nefericire, sugestia noastră n-a găsit ecoul dorit.

Pentru realizarea acestui proiect, întrucît pe vremea aceea nu exista în ţara noastră o industrie cinematografică, am obţinut — cu sprijinul Elvirei Popescu, care turna la Paris pentru această casă de filme — concursul organizaţiei cinematografice *Pathé.* Urma să ni se trimită la Bucureşti toată aparatura necesară pentru filmare (aparate de luat vederi, reflectoare, sonorizare etc., montate pe un camion automobil) împreună cu personalul de specialişti: regizor, operator, inginer de sunet. Toate acestea, ca şi pelicula şi laboratorul, ne erau puse la dispoziţie gratuit. Din partea noastră toată cheltuiala se reducea la costul transportului şi întreţinerii echipei de tehnicieni. Dar în zadar am expus Ministerului Instrucţiunii şi Artelor, într-o serie de memorii din 1932, marele folos al acestei iniţiative, care ar fi îngăduit să păstrăm documentul viu al artei lui Nottara în Luca Arbore sau Lear, interpretarea lui Ion Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, şi multe alte creaţii care au dispărut o dată cu interpreţii rolurilor. Nu s-au putut găsi nici măcar fondurile minime ce erau necesare, în urma convenţiei realizate de noi. Mi-am dat seama şi mai dureros de tot ce a pierdut arta noastră prin această lipsă de înţelegere a oficialităţilor vremii, atunci cînd am avut

prilejul să văd — admirînd filmele-spectacol realizate de cinematografia sovietică — ce valoare de incomparabil document artistic au asemenea filme, care pun tehnica cinematografică în serviciul eternizării unor mari interpretări teatrale şi păstrează pentru generaţiile ce vin urmele unor adevărate lecţii de artă.

In acelaşi spirit de pietate faţă de marii noştri înaintaşi s-a luat iniţiativa de a se aduna numeroase veşminte, scrisori, documente, portrete şi alte relicve ale marilor artişti ce au ilustrat teatrul romînesc, care ne-au fost donate de către rudele şi prietenii celor dispăruţi. Aceste obiecte, ce formau începutul unui „muzeu al Sindicatului artiştilor", au fost prezentate într-o expoziţie din 1935 sub titlul „Teatrul romînesc de altădată", iar atunci cînd s-a realizat sediul Sindicatului au fost expuse într-una din încăperile sediului, în vitrine speciale, ca un început de muzeu al teatrului romînesc.

Voi aminti, în sfîrşit, că am creat în 1934, din mijloace proprii, un fond care să alimenteze permanent un premiu de creaţie anual pentru un tînăr artist. Premiul de creaţie „Maria Filotti" a fost atribuit pentru prima oară în 1936, primul laureat fiind Toma Dimitriu. Frumoasa lui carieră a dovedit că alegerea era întemeiată!

In acest fel, aceşti şase ani de activitate mi-au dat nesfîrşita bucurie de a realiza o parte din planurile pe care le făurisem în adîncul sufletului meu atunci cînd mi se încredinţaseră prima oară destinele Sindicatului.

Aceasta a cerut un zbucium de fiecare zi, pentru a înfrînge nepăsarea guvernanţilor; a fost o muncă grea, în care comitetele succesive şi preşedinta lor au lucrat mereu mînă în mînă.

Nu pot uita în special pe unii dintre colegii din comitet, care s-au dăruit nevoilor breslei cu un devotament nemărginit, cu o abnegaţie şi o risipă de energie fără limite, şi în primul rînd pe Constantin Tănase. Cu umorul său optimist — care se revărsa în viaţă ca şi pe scenă — cu dinamismul şi perseverenţa, simţul de dreptate şi generozitatea care erau darurile sufletului său rar, Tănase a fost gata să ne-aducă sprijinul său în orice impas, a ştiut

să pledeze şi să convingă, şi a contribuit astfel la alinarea multor nevoi şi la multe înfăptuiri în folosul breslei actoriceşti. Alături de el, Timică şi Mihail Vulpescu, care erau gata totdeauna să sară ca să ajute la nevoie, bunul Nicolae Soreanu, şi cel mai tînăr dintre noi, Nicolae Gărdescu — care ştia să ne inspire optimism în cele mai grele împrejurări — au dovedit cu toţii, în munca aceea anonimă de zi de zi, că actorul, ca să poată dărui suflet personajelor sale, trebuie să aibă el însuşi suflet!

Şi iarăşi nu pot să uit pe cel care se identificase complet cu Sindicatul, pe secretarul Ghiţă Popescu. Lucrînd zilnic laolaltă, timp de şase ani, am avut ocazia să cunosc bine pe acest camarad desăvîrşit. Era un om de o cinste exemplară, de o corectitudine, un devotament şi o dezinteresare fără margini, care se gîndea la toate şi muncea fără răgaz pentru apărarea drepturilor actorilor şi pentru propăşirea Sindicatului. Nenea Ghiţă Popescu cunoştea pe toţi actorii, pe cei mai vîrstnici ca şi pe cei din trupele sporadice, le ştia păsurile, îi iubea, şi cuvîntul lui cumpănit, lămuririle lui, erau totdeauna de folos pentru alinarea durerilor şi nevoilor actoriceşti. Pot spune că nenea Ghiţă a fost sufletul Sindicatului, un suflet cinstit şi generos.

Sprijinindu-ne astfel, unii pe alţii, cu un entuziasm de care mi-aduc aminte plină de emoţie, dusesem la bun sfîrşit ceea ce credeam că trebuie să facem la Sindicat: să înlocuim, prin solidaritatea artiştilor, inerţia şi nepăsarea oficială faţă de soarta noastră. Căutasem să dăm artiştilor conştiinţa demnităţii şi drepturilor lor, a forţei pe care o reprezintă solidaritatea în afirmarea rolului lor social. Şi dăruisem muncii noastre o deviză scurtă, dar mîndră: „Fă-ţi datoria!"

Anii care au urmat au fost ani tulburi, premergători de furtună. Pătrunsă, cred, de un prea mare spirit de prudenţă, conducerea Sindicatului — la preşedinţia căruia venise Ion Livescu — n-a îndrăznit, în asemenea timpuri, să ducă mai departe proiectele a căror realizare o pregătisem.

Zidurile „Casei artiştilor" nu s-au mai înălţat. Şi mausoleul artiştilor nu s-a mai construit pe aleea de la Bellu,

unde în „careul artiştilor" mormintele au început să se aşeze cuminte unul lîngă altul, sub nemiloasa trecere a vremii, în loc de a-şi afla lăcaş în monumentul pe care îl visasem...

Apoi a venit războiul şi, cînd se apropia de sfîrşit, un „covor de bombe" — ce tragic de ironică este această imagine pentru a denumi o metodă de distrugere — a năruit sub el şi sediul Sindicatului. Astfel a trecut în amintire această pagină din viaţa teatrului nostru, cu toate strădaniile cuprinse în ea.

Peste pulberea lor s-au născut şi au crescut însă realităţile rodnicei vieţi sindicale de azi, pentru care încercările de pe vremuri nu fuseseră decît o palidă şi naivă prefigurare. Dar, pentru acea părticică de gînd curat şi generos pe care l-au cuprins, cred că ele merită să-şi afle odată cercetătorul, printre cei care se vor apleca asupra istoriei mişcării noastre teatrale.

Teatrul în serviciul păcii și al prieteniei dintre popoare

În martie 1926 apărea la Paris o revistă cu titlul *Cahiers du théâtre* (Caietele teatrului). Era organul unei societăți de curînd înființate, pe care inițiatorul ei, marele regizor Firmin Gémier, o anunța și o definea astfel — de la prima pagină :

„Societatea Universală a Teatrului... este o vastă grupare în care intră autori, compozitori, directori de scenă, actori, cîntăreți, muzicanți, dansatori, decoratori, critici, directori de teatre, arhitecți, tehnicieni ai mașinilor și ai luminii, profesori, igieniști, într-un cuvînt reprezentanți ai tuturor ramurilor artei dramatice din lumea întreagă.

Ideea acestei societăți mi-a venit din dorința de a fi de folos tovarășilor mei de lucru și în același timp din nădejdea de a sluji cauza păcii.

În adevăr, mi se pare că cel mai bun mijloc de a contribui la păstrarea păcii este de a crea pentru fiecare profesiune legături internaționale permanente. Atunci cînd fiecare meserie își va constitui o grupare universală... ea va dispune de o forță morală capabilă să lupte biruitoare împotriva tendințelor imperialiste... atunci nici interesele financiare, nici apetiturile politice nu vor mai putea nimic împotriva păcii.

Munca va fi cea mai puternică legătură între popoare, ca și între oameni..."

Iată deci, clar definită de la început, ideea care a prezidat la nașterea acestei societăți : teatrul în slujba păcii și a înțelegerii între popoare.

Mijloacele pentru a servi acest scop înalt erau expuse astfel în proiectul de înființare a societății:

„Obiectul societății noastre este de a crea între autorii, compozitorii, interpreții și tehnicienii teatrului mondial legături permanente, spirituale și materiale;

— de a încuraja și de a face cunoscute operele și inițiativele capabile să înalțe și să mențină teatrul pe un plan de artă și de educație;

— de a activa pentru difuzarea și apărarea gustului artistic în public;

— de a contribui la îmbunătățirea reglementărilor actualmente în vigoare între diferite țări;

— de a provoca acorduri universale, în domeniul artistic, ca și în domeniul comercial, profesional și administrativ, printr-o cooperare internațională puternic organizată...

Vrem să dăm exemplul acelei colaborări interprofesionale și internaționale în care stă viitorul omenirii... Această conștiință avem ambițiunea s-o creăm prin artă, prin schimburi artistice neîncetate, prin turnee, prin festivaluri dramatice și lirice internaționale, prin opere impregnate de profundă pasiune umană."

Din felul cum Gémier punea problema se vede bine că nu era vorba, în activitatea societății, de o luptă activă pentru pace, în sensul de azi, ci de una din acele acțiuni pacifiste, bine intenționate dar neputincioase, cum au existat atîtea între cele două războaie. Partea originală a ideii sale era însă aceea a apropierii și cunoașterii între popoare prin artă și în special prin teatru. In acest domeniu, ca și în altele, el s-a arătat a fi un precursor.

Căci nu trebuie să se uite că Gémier, colaborator și continuator al lui Antoine, fost director al teatrului „Antoine" și al teatrului „Odéon" de la Paris, admirabil interpret al lui Shylock și regizor al atîtor piese clasice, a fost cu mulți ani în urmă, încă înainte de primul război mondial, promotorul în Franța al „Teatrului Popular" și al „Teatrului ambulant", două inițiative care urmăreau să apropie teatrul de masele largi ale publicului, de popor.

Inovator în această direcție, Firmin Gémier a fost precursor și în ceea ce privește cooperarea internațională în

domeniul teatrului, şi, de astă dată, cuvîntul său, răspîndit cu generozitate, a rodit curînd.

Pentru a răspîndi această idee, el făcuse, în anii precedenţi, o serie de călătorii în principalele oraşe europene, ţinînd conferinţe în faţa oamenilor de teatru spre a-i îndemna să se organizeze în „Uniuni naţionale ale teatrului", grupînd pe diferite secţii toţi muncitorii teatrului, care apoi să se reunească într-o societate universală.

In iunie 1927 a avut loc la Paris primul Congres al Societăţii Universale de Teatru, prilej de apropiere între reprezentanţii cei mai de seamă ai vieţii teatrale.

O dată cu acest congres a avut loc şi primul Festival Internaţional de Teatru, la care participau trupe engleze, austriece, belgiene, spaniole, daneze, olandeze, italiene, japoneze şi sovietice.

In anii următori, congresele şi festivalurile s-au succedat cu regularitate. Cel de al doilea, în 1928, tot la Paris, iar al treilea la Barcelona, în 1929, cu ocazia expoziţiei ce avea loc acolo.

Deoarece Romînia nu-şi formase o Uniune naţională a teatrului, Firmin Gémier a trimiş în 1930 o invitaţie de a lua parte la cel de al IV-lea Congres teatral, convocat la Hamburg, Sindicatului artiştilor dramatici şi lirici din Romînia, care mai demult îl alesese pe Firmin Gémier membru de onoare. Comitetul Sindicatului mi-a dat delegaţia să-l reprezint la acest congres, şi astfel am plecat la Hamburg, pe propriile mele speze, ducînd cu mine şi un mesaj al Societăţii autorilor dramatici romîni.

Desprind dintr-un raport pe care l-am întocmit în 1931 cîteva date asupra acelui congres. In comitetul de onoare figurau marii regizori Max Reinhardt şi Leopold Jessner, preşedinte fiind Leopold Sachse, iar pe lîngă o participare numeroasă de scriitori, compozitori, actori, decoratori, critici, coregrafi, profesori etc. din toate ţările Europei, congresul prilejuia şi un festival de remarcabile spectacole internaţionale. Acesta mi-a dat prilejul de a face cunoştinţă cu arta unor trupe germane, franceze, olandeze,

engleze şi mai ales neaşteptata satisfacţie de a vedea cîteva spectacole ale trupei lui Tairov, de la Moscova.

După cuvîntul plin de căldură al lui Gémier, care a expus ţelurile Societăţii, şi după o documentată conferinţă a marelui critic german M. A. Meumann, au urmat şedinţele de lucru, care au abordat o întreagă serie de probleme, atît teoretice cît şi de ordin practic. Tristan Bernard a susţinut interesele autorilor dramatici faţă de traducători. Regizorii Gaston Baty, Leopold Jessner şi Firmin Gémier au luat cuvîntul în dezbaterea chestiunii pieselor clasice şi a regiei moderne. In secţiunea compozitorilor s-a discutat problema înregistrării muzicale mecanice şi drepturile artiştilor în materie de radio şi de film vorbitor, la care au luat cuvîntul compozitorii Florent Schmitt şi Arthur Honegger. In secţiunea dansului au vorbit marele tehnician german Rudolf von Laban şi criticul francez André Levinson. In discuţia problemei învăţămîntului au intervenit Leopold Jessner şi Maria Filotti.

De asemenea s-au discutat şi alte probleme de interes acut, dintre care mai ales chestiunea turneelor, aceea a răspîndirii literaturii dramatice în străinătate, perfecţionările tehnice şi igienice ale teatrelor, problema teatrului popular, chestiunea contingentării producţiei dramatice şi cinematografice.

Dintre acestea, două probleme interesau mai ales Romînia, problema traducerii şi reprezentării pieselor romîneşti în străinătate şi problema turneelor noastre peste hotare. Asupra acestor două probleme s-au concentrat eforturile mele. Am căutat, astfel, să atrag atenţia congresului asupra vieţii noastre artistice, silindu-mă să creez o atmosferă de simpatie şi de interes pentru ţara noastră, astfel încît să se poată stabili, într-un acord unanim, modalităţile unei mai juste valorificări a artei dramatice romîneşti.

In a treia zi a congresului am citit o comunicare din partea Societăţii autorilor dramatici romîni, care expunea situaţia de nedreaptă inferioritate în care se află literatura dramatică romînească, din lipsa traducerilor şi a debuşeurilor pe scenele străine, prin care să fie cunoscută aşa cum ar merita-o justa apreciere a valorii sale, în timp ce

pe scenele noastre toate „noutățile" străine vedeau lumina rampei fără nici un criteriu de valoare. Scurtul memoriu al S.A.D.R. vorbea fără înconjur de rolul de adevărată colonie a producțiilor dramatice occidentale pe care îl jucau țara noastră și alte țări mici. Pentru a face un prim pas în îndreptarea acestei stări de lucruri am cerut, în numele Societății autorilor dramatici romîni, crearea unui buletin care să publice subiectele pieselor de valoare reprezentate în diferite țări și dările de seamă ale criticii asupra acestora, ușurînd astfel cunoașterea literaturii dramatice din țările străine.

Dreptatea cererilor romînești a fost recunoscută în discursul pe care Firmin Gémier l-a ținut îndată după aceea, susținînd că punctul de vedere al autorilor romîni intră în preocupările Societății Universale de Teatru.

In ședința finală s-a votat în acest scop o moțiune, prevăzînd ca, la căminul pe care Societatea îl va înființa la Paris, să se organizeze un serviciu special destinat centralizării și publicării subiectelor diverselor piese de valoare jucate în toate țările. Prin aceasta urma să se ușureze răspîndirea internațională a literaturii dramatice, dîndu-se satisfacție cererilor formulate de autorii romîni.

Pe de altă parte, năzuind să creez posibilitatea unor manifestări ale artei noastre dramatice dincolo de hotare, am propus patronarea de către Societatea Universală de Teatru a unor festivaluri internaționale, în cadrul cărora să se poată manifesta și arta dramatică a țărilor puse pînă atunci într-o stare de inferioritate, din cauza restrînsei răspîndiri a limbii lor...

Și această idee a fost însușită de congres, care a votat, printre altele, în ședința finală, următoarea moțiune:

„Al patrulea Congres Internațional al Teatrului, întrunit la Hamburg, exprimă dorința de a se crea pe lîngă Societatea Universală de Teatru o altă societate, destinată în mod special organizării de festivaluri internaționale în principalele orașe ale fiecărei țări; pe cît posibil, aceste festivaluri vor coincide cu congresul Societății Universale de Teatru."

Această atmosferă favorabilă m-a făcut să înţeleg cît de util ar fi, pentru a face cunoscute valorile noastre teatrale, dacă următorul congres s-ar ţine la Bucureşti.

In acest scop am căutat, îndată ce-am revenit de la congres, să creez o Uniune naţională, afiliată Societăţii de la Paris. In adevăr, Romînia întîrziase cu crearea acestei uniuni, participarea ei la congres fiind făcută cu titlul de invitată.

In urma îndelungatelor eforturi comune ale unor intelectuali legaţi de teatru, s-a hotărît în principiu, într-o adunare ce a avut loc la 6 noiembrie 1930, constituirea unei Uniuni naţionale a tuturor artelor legate de teatru.

In aceeaşi şedinţă s-a ales un comitet provizoriu, care avea misiunea de a îndeplini toate cele necesare pentru formarea definitivă a uniunii, pentru aderarea la Societatea Universală de Teatru şi pentru eventuala invitare a congresului din 1931 la Bucureşti. Comitetul acesta era compus din Emil Fagure, Ion Minulescu, I. Nona-Ottescu, George Georgescu, Soare Z. Soare, G. Ciprian şi Maria Filotti.

In urma corespondenţei cu Uniunea franceză a Societăţii Universale de Teatru, Firmin Gémier ne-a pus la dispoziţie materialul necesar pentru documentare, iar în ziua de 12 ianuarie 1931 s-au stabilit, într-o nouă întrunire, constituirea definitivă şi organizarea Uniunii romîne a Societăţii Universale de Teatru. Aceasta număra 14 secţiuni, toate reprezentate în sînul unui Comitet de direcţie naţional *, care urma să elaboreze statutele Uniunii noas-

* Acest Comitet — ales în aceeaşi şedinţă de la 12 ianuarie 1931 — avea următoarea compunere :
Secţiunea autori dramatici : Ion Minulescu
Secţiunea compozitori : Mihail Jora
Secţiunea actori : Maria Filotti
Secţiunea cîntăreţi : George Folescu
Secţiunea orchestră : George Georgescu
Secţiunea punere în scenă : Soare Z. Soare
Secţiunea decor şi costume : Traian Cornescu
Secţiunea dans : Floria Capsali
Secţiunea învăţămînt : I. Nona-Ottescu
Secţiunea critică : Emil Fagure

tre. Ştirea a fost comunicată apoi la Paris lui Firmin Gémier, care a răspuns printr-o scrisoare entuziastă.

Din nefericire, al cincilea congres, din 1931, n-a putut totuşi să se ţină la Bucureşti. Oficialitatea a găsit pînă la urmă că era prea mare cheltuiala ca să aducă la Bucureşti nişte „teatralişti"... Şi congresul s-a ţinut la Paris.

Am luat parte la acest congres, ca şi la toate cele următoare, prezentînd de fiecare dată rapoarte asupra mişcării noastre teatrale. Prin aceste rapoarte urmăream două scopuri : în primul rînd să fac cunoscută oamenilor de teatru din toate ţările lumii activitatea noastră teatrală, repertoriile teatrelor noastre, dezvoltarea literaturii romîneşti, personalităţile noastre artistice şi realizările lor, iar în al doilea rînd, datorită interesului astfel creat, să găsesc mijlocul de a face ca valorile teatrului romînesc — piese, actori şi spectacole — să ajungă a fi cunoscute în mod direct, prin jucarea în străinătate a pieselor romîneşti sau prin turnee ale teatrelor noastre.

La congresul de la Paris au luat cuvîntul cîteva personalităţi teatrale importante din diferite ţări, cum erau criticul italian Silvio d'Amico, autorul dramatic Tristan Bernard, marele actor olandez Louis de Vries, criticul german Joseph Chapiro, care îl reprezenta pe Max Reinhardt etc. Mă bucurasem enorm văzînd că pe lista delegaţilor oficiali ai diferitelor ţări era anunţat şi Stanislavski, din partea U.R.S.S., dar din nefericire, fiind suferind, el n-a putut veni. Am prezentat un raport asupra teatrului din Romînia în stagiunea 1930—1931, în care, după ce vorbisem de piesele romîneşti reprezentate în cursul stagiunii, conchideam astfel :

„Lucrările tinerei şi viguroasei noastre şcoli dramatice tind să depăşească acel cadru naţional cultivat pînă acum

Secţiunea radiofonie : Adrian Maniu
Secţiunea juridică : Alexandru Kiriţescu
Secţiunea administrativă : Al. Buzescu
Din sînul acestui comitet s-au ales :
Preşedinte : Emil Fagure, vicepreşedinţi : Maria Filotti şi I. Nonă-Ottescu.

ci se ridică astfel pînă la o emoție generală și universală, ce le face să prezinte interes chiar și dincolo de frontierele noastre. De aceea, la sfîrșitul acestei scurte expuneri, care v-a făcut să vedeți buna primire de care se bucură la noi ceea ce este mai valoros în producția dramatică străină... vreau să exprim nădejdea că veți avea în curînd ocazia să cunoașteți tinerele și viguroasele noastre producții autohtone."

Congresul din 1932 a avut loc la Roma, în aprilie, sub președinția scriitorilor Luigi Pirandello și F.T. Marinetti, secretar general fiind Silvio d'Amico. Tema principală era „criza teatrului".

Din nou, în concluzia raportului meu, am subliniat că „pe scenele noastre, și în aceste vremuri de criză, de căutări și de restricții, numărul pieselor originale este de prima importanță, iar succesul lor de primul ordin, ceea ce dovedește pînă la evidență elanul tinerei noastre literaturi dramatice". N-aș vrea să se creadă că, vorbind astfel, eram orbită de entuziasm și atribuiam o valoare egală și exagerată întregii producții dramatice romînești de la acea epocă. Dimpotrivă, cred că am avut prilejul, în paginile precedente, să marchez, cel puțin în linii generale și fără pretenția nejustificată de a face aici critică literară, sentimentele critice pe care această producție o trezise în sufletul meu de interpretă. Vorbind însă despre teatrul romînesc unor auditori străini, care nu cunoșteau piesele în chestiune, orice discuție critică asupra valorii lor ar fi fost deplasată. Problema, în cazul de față, era de a trezi in ei un interes de principiu pentru mișcarea noastră teatrală. Nu numai față de texte, dar și față de interpreți, de regizori, de nivelul spectacolelor teatrale romînești în general, nivel despre care puteam afirma cu toată sinceritatea că nu era mai prejos de ceea ce vedeam pe scenele străine. Și strădania mea era de a crea atmosfera necesară și de a găsi modalitățile pentru a face ca teatrul romînesc să capete o audiență internațională, care să-i îngăduie a-și face cunoscute realizările și valoarea.

Ca și toate celelalte, congresul de la Roma era și el ocazia unui mic festival teatral internațional. La acesta

participa trupa italiană Luigi Cimara-Elsa Merlini-Sergio Tofano, opera din Roma — cu o nouă înscenare a *Traviatei,* cu Mercedes Capsir — şi în primul rînd trupa lui Max Reinhardt. Ea a prezentat o realizare plină de originalitate şi culoare a piesei lui Goldoni *Slugă la doi stăpini* — în care străluceau fraţii Thimig — dar mai ales un spectacol cu *Intrigă şi iubire* de Schiller, în care m-a încîntat fidelitatea evocării istorice a epocii, ce sublinia marele respect pentru text dovedit de astă dată de Reinhardt, uneori dispus la multe libertăţi. Interpretarea era în adevăr magistrală, reunind cîteva din cele mai mari personalităţi ale trupei lui Reinhardt din acea vreme. Rudolf Förster era, cu mare sobrietate, Preşedintele, iar Paul Hartmann era plin de avînt în rolul lui Ferdinand — deşi puţin cam matur pentru rol — Sokoloff reda cu ascuţime perfidia intrigantului Wurm, iar Eduard von Winterstein era simplu şi patetic în bătrînul Miller, în timp ce Hermann Thimig întruchipa cu spirit caustic pe mareşalul von Kalb. Nici femeile nu erau mai prejos de această excepţională distribuţie masculină, Lili Darvas etalînd o mare varietate de mijloace în Lady Milford, Dagny Servaes dînd toată puterea şi sinceritatea necesare soţiei lui Miller, iar Ursula Höflich creînd pe Luiza Miller în linii totodată virginale şi eroice. Un spectacol care m-a impresionat în chip deosebit şi la care m-am gîndit de multe ori cu strîngere de inimă, atunci cînd dezlănţuirea nazismului în Germania a dezmembrat cu violenţă acea minunată trupă a lui Reinhardt, ale cărei ultime raze de strălucire avusesem prilejul să le admir în spectacolele sale de la Roma.

La congresul următor, ţinut la Zürich în iunie 1933, am prezentat o expunere asupra „Activităţii teatrale în Romînia, în stagiunea 1932—33", o comunicare despre „Schimbul artistic între ţări (actori, piese)" — în care puneam direct şi concret problemele pe care le ridicasem doar tangenţial pînă atunci — şi o comunicare înfăţişînd

„Situaţia morală a artiştilor de teatru de toate categoriile din Romînia".

In aceasta din urmă am subliniat că „valoarea artiştilor noştri este de prim-plan şi realizările scenice obţinute la Teatrul Naţional pot sta alături de cele mai bune spectacole occidentale — ele avînd în plus avantajul unei note de originalitate specifică. De aceea trebuie să nădăjduim că într-un viitor apropiat, graţie schimburilor de valori pe care le urmărim sub egida Societăţii Universale a Teatrului şi datorită prieteniilor ce s-au creat, vom parveni să arătăm publicului din alte ţări operele cele mai semnificative ale repertoriului dramatic romîn şi valorile noastre teatrale."

De asemenea am arătat că la Teatrul Naţional, în stagiunea 1932—33, se jucaseră 258 de spectacole cu piese originale faţă de numai 87 cu piese străine, subliniind că „nu trebuie să se atribuie această superioritate capacităţii mai mari a publicului de a aprecia o literatură dramatică în care domină culoarea locală, căci în bilanţul celor 60 de ani de activitate a Teatrului Naţional recordul de spectacole este deţinut de *Hamlet,* cu aproape 250 de spectacole, la egalitate cu capodopera romînească *Scrisoarea pierdută* de Caragiale. Aceasta cred că este de ajuns pentru a pune în afară de îndoială gustul publicului nostru."

In scopul de a găsi o modalitate mai uşoară de manifestare peste hotare a valorilor noastre teatrale, am făcut următoarea sugestie, în concluzia comunicării mele asupra „schimburilor artistice":

„Este uşor să trecem la o nouă etapă în cunoaşterea resurselor artistice ale diferitelor ţări, prin capacitatea pe care trupele ar putea s-o ofere unor actori străini, care au jucat roluri ce fac parte din repertoriul acestor trupe. De asemenea, acest gen de schimburi artistice ar putea să fie realizat, pentru piesele de circulaţie internaţională, chemînd pe regizori să monteze, cu trupe străine, piesele

pentru care au realizat, în țara lor, puneri în scenă remarcabile.

Aceasta ar fi o modalitate de schimburi artistice pe care o socotim rodnică în rezultate și care s-ar încadra perfect, pentru cel mai mare folos al artei dramatice, în frumosul program de cunoaștere reciprocă și de schimburi artistice al Societății Universale a Teatrului."

Ca urmare a acestor propuneri, congresul a adoptat în unanimitate o moțiune prin care își exprimă dorința :

„Ca artiștii creatori ai marilor opere teatrale să aibă posibilitatea de a veni să interpreteze, în țările a căror limbă o cunosc, rolurile create de ei.

Ar fi de ajuns, pentru aceasta, ca sub auspiciile Societății Universale a Teatrului, teatrele din diferite țări să ofere ospitalitatea acestor actori și să permită trupelor lor să-i încadreze.

De asemenea ar fi de dorit ca regizorii care au montat asemenea opere în țările lor de origine, să fie chemați să le pună în scenă în diferite alte țări" *.

La congresul de la Zürich a luat parte pentru prima oară și o delegație a U.R.S.S. — formată din oameni de teatru din Moscova și Leningrad și condusă de Liubimov-Lanskoi, care au și invitat congresul pentru anul următor la Moscova.

Un alt rezultat concret a fost hotărîrea de a se edita o revistă internațională de teatru, în mai multe limbi, revistă în care să se publice în fiecare număr dări de seamă asupra activității teatrale respective și asupra lucrărilor dramatice sau a realizărilor teatrale mai importante. Această idee, pe care eu însămi am supus-o prima oară congresului de la Hamburg în 1930, fusese reluată la Roma în 1932, iar acum ajungea în sfîrșit la o realizare practică.

* E cazul să subliniem că această idee înflorește abia în timpurile de azi, fiind larg practicată în schimburile artistice dintre țările lagărului socialist.

În adevăr, în anul 1934 a apărut la Roma revista *Thespis*, „revistă universală de teatru", în care Romînia își avea rezervat un număr de pagini. În primul număr, apărut sub redacția cunoscutului regizor A. G. Bragaglia, Ion Marin Sadoveanu publica un articol asupra teatrului romînesc și Alfred Alessandrescu un altul asupra muzicii romînești, pe lîngă două articole informative asupra literaturii dramatice în Romînia și a stagiunii romînești.

Din nefericire, greutățile financiare au făcut ca acest început frumos să rămînă fără urmare, și numărul doi din *Thespis* n-a mai apărut.

Poate că în această dispariție prematură a avut un rol și criza prin care a trecut Societatea în acei ani, în urma morții neașteptate a lui Firmin Gémier.

Acest prodigios animator, care dăduse Societății, pe care o inițiase și pe care o întrupa, ceva din suflul irezistibil de energie care i-a caracterizat existența trepidantă, veșnic în căutare de idei noi și generoase, își învinsese ani de zile slăbiciunea sănătății, grație acestui imens elan care îl stăpînea și care a dat viață atîtor întreprinderi. Dar inima pe care se bizuia prea mult, și pe care o dăruise cu prea multă generozitate operelor sale, s-a oprit brusc și l-a răpit visurilor lui.

Cea din urmă dintre ele a fost Societatea Universală a Teatrului, și aceasta s-a resimțit, desigur, de pierderea celui care o însuflețea. Prietenii și colaboratorii s-au grupat însă spre a face ca ideea să nu dispară, iar la conducere a fost ales, în locul lui Gémier, dramaturgul care crease figura doctorului Knock, Jules Romains. După ce, în 1934, congresul anual a fost înlocuit printr-un voiaj de studii al membrilor Societății la Moscova, iar anul 1935 a fost consacrat reorganizării, șirul congreselor a fost reluat în 1936.

Căci opera de precursor și de vizionar a lui Gémier era menită să reziste timpului și încercărilor. Criticul Paul Blanchart, care i-a fost prieten și colaborator și care i-a închinat o carte în 1954, releva cu dreptate cît

de multe din ideile lui Gémier retrăiesc în preocupările teatrale de azi — „festivaluri, descentralizare, teatru popular, depășirea falselor tradiții, ruptură cu convențiile înșelătoare, evoluție în interpretare, căutări în privința spațiului și dispozitivului scenic, eliberarea din spațiul îngust și închis al sălii, virtualitățile spectacolului în aer liber, reforma învățămîntului teatral, legătura cu masele, sprijinul material oficial dat spectacolului integrat în cultura națională... toate acestea le-a presimțit, afirmat, preconizat, experimentat sau realizat". *

Din anul 1932 fusesem aleasă membră în Consiliul Internațional de conducere al Societății Universale de Teatru. In această calitate am luat parte la congresul ținut în septembrie 1936 la Viena și Salzburg, împreună cu Ion Livescu, care îmi succedase la conducerea Sindicatului artiștilor și care a prezentat un raport asupra teatrului la sate.

In raportul prezentat la Viena am subliniat, în primul rînd, legăturile artistice între teatrul romînesc și cel vienez, legături întărite în decursul anilor prin prezența atîtor mari artiști romîni pe scena Burgtheater-ului și a Operei de Stat, scene ilustrate de tragediana Agatha Bîrsescu, de baritonul Popovici-Bayreuth, de tenorii Traian Grozăvescu și Onofrei, de Viorica Ursuleac și alții, și am amintit de turneul pe care Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu l-au făcut la Viena, cu *Hamlet*, spre sfîrșitul veacului trecut.

Am subliniat apoi — în legătură cu dispariția revistei *Thespis* — nevoia unei reviste internaționale, care să prezinte în fiecare lună dări de seamă asupra activității teatrale din toate țările, făcînd astfel o trăsătură de unire între diversele mișcări teatrale.

In urma discuțiilor care au urmat în culisele congresului s-a obținut făgăduiala unui sprijin oficial pentru a se edita, la Paris, o revistă internațională teatrală, destinată

* Paul Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, 1954, p. 347.

punerii în valoare a realizărilor din diferite țări membre ale Societății.*

Din nefericire, frumosul proiect nu s-a realizat. Și abia după aproape douăzeci de ani am luat de curînd cunoștință de Buletinul pe care Institutul Internațional Teatral de sub auspiciile U.N.E.S.C.O. a început să-l publice și în care se înfățișează regulat realizările teatrale și lucrările dramatice noi din toate țările aderente la Institut. Douăzeci de ani i-au trebuit astfel ideii pe care am susținut-o la Viena, în 1936, ca să-și facă drum pînă la realizarea ei concretă. Dar am avut cel puțin satisfacția de a constata că ideile utile sfîrșesc întotdeauna prin a se impune.

In 1937 Congresul S.U.D.T. a avut loc la Paris, în cadrul Expoziției Internaționale din acel an. Romînia a participat cu trei comunicări. Ion Livescu a vorbit despre „Rolul social al artistului", Mircea Ștefănescu și Val Mugur au trimis o comunicare, pe care am citit-o, asupra „Teatrului radiofonic", iar eu însămi am înfățișat „Aspectele stagiunii teatrale romînești". In această comunicare am subliniat încă o dată „cîtă dreptate aveam de a semnala, de mai multe ori — în diferitele noastre congrese — inegalitatea care există între soarta producțiilor dramatice, după țările de unde vin.

De o parte, lucrări care se văd aduse foarte curînd pe scene nenumărate, de-a lungul lumii, fiindcă au fost scrise într-o limbă răspîndită, și — de altă parte — producții literare de valoare, care rămîn totuși necunoscute,

* Secretarul Societății, André Mauprey, în discursul său de încheiere, spunea următoarele în legătură cu această hotărîre:

„Epilogul nostru are un final esențialmente fericit. Cunoscuta noastră colegă, și pot spune de asemenea fidela și devotata noastră prietenă, d-na Maria Filotti, într-o conversație pe care a avut-o cu d-l Zay, ministrul Educației Naționale a Franței, a avut curajul să nu se mărginească la frazele amabile obișnuite. Dînsa a cerut d-lui Zay să primească favorabil propunerea de a-și da sprijinul pentru crearea unui Buletin internațional al teatrului. Realizarea acestui proiect într-o formulă adecvată va fi unul din cele mai frumoase rezultate ale congresului nostru. Iată de ce, în numele tuturora, îi mulțumesc d-nei Filotti..."

fiindcă limba lor de origine este restrînsă la frontierele unei singure țări.

Și totuși, literatura noastră dramatică romînească — care face din nefericire parte din a doua categorie — este reprezentată în țara noastră în proporții egale cu producția străină, atît ca număr cît și ca succes. Ceea ce dovedește, evident, că ar merita o soartă mai bună dincolo de hotare."

Ultimul congres teatral la care am luat parte a fost cel din 1938, ținut la Londra și la Stratford, în orașul în care s-a născut Shakespeare, la umbra casei memoriale a marelui geniu dramatic. Am prezentat un raport asupra „Situației morale și materiale a actorilor romîni pe scenele din țara noastră", în cadrul punctului din program care se ocupa de această problemă. De asemenea, ca un omagiu pentru țara organizatoare și pentru a face mai bine cunoscută viața teatrală de la noi, am ținut o conferință despre „Piesele engleze pe scenele romînești", în care subliniam, între altele, locul important ocupat de repertoriul shakespearean pe scenele noastre.

Acest congres a fost cel din urmă pe care împrejurările au mai îngăduit Societății Universale de Teatru să-l organizeze. Un an mai tîrziu, flăcările războiului începeau să-și întindă pîrjolul de-a lungul și de-a latul Europei. Și Societatea Universală de Teatru, născută din dorința de a sluji pacea, a încetat de a mai exista... Pacifismul ei, care nu reușise să se integreze într-o formulă militantă, rămăsese fără efect — ca atîtea alte manifestări entuziaste ale vremii, neancorate în realități — și dispăruse, înghițit de valul războiului dezlănțuit de imperialiști.

•

In șirul congreselor Societății Universale de Teatru, care prilejuiau, an de an, întîlnirea oamenilor de teatru europeni în alt centru teatral, anul 1934 a avut, după cum am spus, un caracter aparte. In acel an participanții la aceste congrese, delegați ai uniunilor teatrale din fiecare țară, nu s-au mai adunat la un congres, ci și-au dat întîlnire la Moscova, de la 1 la 10 septembrie, ca să ia parte la festivalul teatral organizat în capitala Uniunii Sovietice. Aceasta mi-a prilejuit să fiu primul artist romîn care lua contact nemijlocit cu arta teatrală sovietică.

Nu trebuie să se uite în ce împrejurări s-au întîmplat acestea... După mai bine de cincisprezece ani relațiile diplomatice dintre U.R.S.S. și Romînia fuseseră de curînd reluate și mulți dintre intelectualii noștri salutaseră acest eveniment, care deschidea fiecărui om de cultură noi posibilități de cunoaștere. Bucuria era mare mai ales printre oamenii de teatru, care știau indirect ce laborator de creație reprezenta activitatea teatrală din U.R.S.S., moștenitoare a unei vechi și strălucite tradiții, înnoită și îmbogățită în chip creator în noile condiții. Alexandru Sahia se pregătea să-și întreprindă călătoria pe care a descris-o mai apoi în paginile unui volum epocal, Soare Z. Soare salutase această restabilire de legături în cuvinte care exprimau părerea generală, iar Paul Gusty regreta că e atît de împovărat de ani și că nu poate vedea cu ochii săi spectacolele lui Stanislavski, pe care îl studia și îl admira. In această atmosferă de interes și de curiozitate,

se înțelege că am fost cu atît mai fericită de șansa pe care o aveam de a fi cea dintîi care să uzez de un pașaport în care nu mai figura mențiunea „călătorește în Europa *afară de U.R.S.S.*".

Bogăția de impresii și de învățăminte pe care le-am dobîndit cu acel prilej au rămas vii în mintea și în sufletul meu și privesc cu emoție mapa în care păstrez zecile și zecile de file cu însemnări făcute atunci, cu un entuziasm școlăresc, pe loc și după prima impresie, de la spectacole, vizite în muzee, teatre și instituții, de la conferințele ascultate și convorbirile pe care le-am avut cu oamenii de teatru sovietici.

După atîta timp și după ce, peste impresiile vii ale contactului cu situația de atunci, s-au suprapus cunoștințele asupra teatrului și societății sovietice dobîndite în ultimii ani — cunoștințe în care se integrează atîtea cuceriri ale U.R.S.S. în general și atîtea fenomene noi în evoluția ascendentă a teatrului sovietic în special — ce greu îmi este astăzi să încerc a reconstitui sentimentul proaspăt al clipei cînd luam contact cu acea lume nouă! Și totuși ce interesant ar fi să mă pot transpune în situația sufletească din acel moment, ca să arăt cititorului ce impresie putea face Moscova asupra unui artist romîn, în anul 1934...

Imediat după ce m-am întors, un ziar mi-a cerut să-mi scriu impresiile. Am acceptat bucuroasă și am început să redactez — pe baza teancului meu de note — o serie de foiletoane. Dar, cînd am dat să se citească textul primelor articole, am înțeles, după ezitările și amînările succesive, sub diverse pretexte, că paginile mele nu aveau șansa să apară niciodată, fiindcă erau sincere și probabil ziarul ar fi vrut altceva... Prinsă de munca mea, n-am mai continuat redactarea, care nu mai prezenta un caracter de urgență. Acum îmi pare însă nespus de rău că n-am continuat acele pagini, care mi-ar fi îngăduit să redau aci, în toată prospețimea ei, imaginea contactului meu cu Moscova, cu oamenii sovietici și cu teatrul sovietic.

Privesc notele pe care le-am luat la întîlniri, vizite, ședințe și spectacole, în acele zile neuitate.

Iată însemnări de la o şedinţă în care ne-a vorbit preşedintele Comitetului Central al Sindicatului lucrătorilor din artă, expunînd organizarea sindicală şi condiţiile de lucru ale artiştilor sovietici. Iată notele luate cu prilejul vizitei la Galeria Tretiakov. Iată însemnările de la o vizită la Bolşovo, cu principiile după care Dzerjinski a organizat reeducarea minorilor infractori. Iată rînduri despre o vizită la Radio Moscova. Iată o notă despre Obrazţov, o alta despre cinematograful de copii, altele despre Casa Centrală pentru educaţia artistică a copiilor, despre felul cum se aleg piesele în colectivul teatral, o lungă însemnare pe mai multe pagini asupra organizării Combinatului teatral — Institutul de pregătire a viitorilor actori — o notă în care subliniam numărul de repetiţii de care se bucură o piesă obişnuită (cincizeci de repetiţii pe scenă, două-patru premiere pe stagiune), o alta despre rolul teatrului în concepţia sovietică *(Teatrul sovietic reflectă viaţa reală sovietică...)*. Iată note de la o convorbire cu Elena Protopopova, membră în Comitetul Central al Federaţiei muncitorilor din artă, care-mi dă date asupra femeii muncitoare. De asemenea, pagini întregi cu însemnări asupra celor văzute la muzeul teatrului, sală cu sală...

Era, în adevăr, o viziune multilaterală a realizărilor sovietice, în teatru ca şi în viaţa socială. Şi era, mai ales, ceva atît de nou, atît de profund deosebit de atmosfera noastră teatrală din acea vreme...

Nu ştiu cum aş putea face pe un tînăr actor de astăzi sau pe un spectator al acestor ani să înţeleagă emoţia amestecată cu uimire pe care putea s-o simtă un actor romîn care, în anul 1934, avea prilejul să citească fraze ca acestea, pe o simplă filă dactilografiată, prin care colectivul artistic al Teatrului Vahtangov — sub semnătura lui B. Zakhava — îşi salută oaspeţii, „lucrători ai artei din 14 ţări" :

„Fiece actor sovietic nu creează numai pentru el, ci pentru teatrul său. Fiece actor simte că face parte integrantă dintr-o imensă colectivitate, el se simte legat organic de toţi muncitorii Ţării Sovietice şi ai lumii întregi.

Prin arta sa, el ia parte la construcția socialismului, la realizarea marilor probleme istorice puse poporului muncitor din Uniunea Sovietică... Fiecare dintre noi, jucînd în fața dv., nu răspunde numai pentru el și pentru teatrul său, ci se simte un reprezentant responsabil al artei tuturor Țărilor Sovietice, al artei care e chemată să cristalizeze conștiința revoluționară a milioane de muncitori. Voi putea eu oare, prin mijlocirea artei mele, să îndeplinesc sarcinile ce mi le impune apartenența mea organică la marea epocă a Marelui Octombrie? Iată ceea ce gîndește fiecare actor al teatrului nostru. Iată adevăratul izvor de fericită emoție al fiecăruia dintre actorii care vor juca azi în fața unui auditor de atît de înaltă competență."

Azi, aceste cuvinte par familiare și sensul lor ne e apropiat și firesc. Atunci însă, citindu-le, descopeream o lume... Dincolo de rîndurile de salut, măsuram înalta semnificație a rolului acordat artistului în societatea socialistă. Și descoperirea aceasta îmi trezea un sentiment în care uimirea era amestecată cu emoția și în care o senzație de demnitate regăsită se împletea cu o involuntară invidie...

Iată apoi programele spectacolelor văzute în acele zece zile și care-mi îngăduie să reconstitui programul, de un extraordinar interes, al acelui admirabil festival teatral.

Chiar în ziua sosirii la Moscova — după ce consacrasem după-amiaza unui prim contact cu orașul, cu atît mai răscolitor cu cît străzile fremătau de mulțimea entuziastă ce sărbătorea Ziua Tineretului — am asistat la primul spectacol, în cadrul grandios al Marelui Teatru Academic de Stat, cu opera lui Borodin *Cneazul Igor*, în care, sub bagheta lui Golovanov, Savranski cînta pe Igor, Obuhova pe Konceakovna, Derjinskaia pe Iaroslavna, iar basul Pirogov interpreta pe Galițki. Pe aceeași scenă am admirat, într-una din serile următoare, baletul *Lacul lebedelor*.

A doua zi, la Teatrul Vahtangov, am asistat la spectacolul cu piesa *Intervenția*, de Slavin, după care au urmat, printre altele, *Dama cu camelii*, cu Zinaida Raiș, în montarea lui Meyerhold, *A douăsprezecea noapte*, de Shakespeare, apoi un uluitor spectacol la Teatrul Mic Aca-

demic, cu *Liubov Iarovaia,* în care am văzut-o pe Pașenaia în rolul titular, și o copleșitoare interpretare a lui L. Leonidov în *Egor Bulîciov și alții,* la Teatrul de Artă Maxim Gorki, în regia lui Nemirovici-Dancenko. Am revăzut de asemeni trupa lui A. Tairov, pe care o mai văzusem — cu patru ani înainte — la Hamburg. Dar atunci, spre surpriza mea, Tairov prezentase două operete de Lecoq (*Giroflé-Girofla* și o alta, de al cărei titlu nu-mi amintesc), montate cu influențe de stil expresionist, cu intervenția unor elemente ce aminteau *music-hall*-ul și circul, iar singurul spectacol de proză era o transpunere liberă a mai multor piese din cele dedicate vieții negrilor de O'Neill (*Împăratul Jones, Marea Caraibelor* și altele). Aceste piese erau condensate într-un singur spectacol, care nu mai era al lui O'Neill, ci al lui Tairov, și care purta chiar mențiunea neașteptată de „opus 35", spre a sublinia parcă acest caracter de viziune personală a regizorului. Mărturisesc că aceste libertăți față de text mă lăsaseră atunci foarte nedumerită, oricît ar fi purtat pecetea unei puternice personalități. În schimb, la Moscova, spectacolul pe care l-am văzut la Teatrul de Cameră, în regia lui Tairov, a fost *Tragedia optimistă,* creată recent, cu marea artistă A. Koonen în rolul Femeii-Comisar, și patosul acelui spectacol m-a răscolit adînc, prin noutatea pe care o reprezenta pentru mine.

Dar, printre toate amintirile de la manifestările acelui festival, privesc mai ales cu nespusă emoție programul spectacolului dat de Teatrul de Operă Stanislavski, cu *Logodnica țarului,* de Rimski-Korsakov, program pe care Stanislavski și-a așternut iscălitura, alături de autograful Olgăi Knipper-Cehova, creatoarea Arkadinei din *Pescărușul.* Cum aș putea uita vreodată emoția ce am resimțit în cursul acestei convorbiri ?

Tot în montarea lui Stanislavski am văzut, la Teatrul de Artă Maxim Gorki, *Căsătoria lui Figaro,* de Beaumarchais, în care G. A. Zavadski — marele regizor de astăzi — juca pe contele Almaviva, iar N. P. Batalov pe Figaro, alături de Stepanov, Sevcenko, Stanițîn, Podgornik, Tarkhanov etc. O muzică specială fusese scrisă pentru spectacol de

compozitorul Glier, iar pictorul Golovin era autorul nu numai al schițelor de decoruri și costume dar și al celor de grime și peruci. Și îmi aminteam că, douăzeci de ani mai înainte, admirasem, în spectacolele baletelor rusești, la Paris, decorurile aceluiași Golovin pentru baletul *Pasărea de foc* de Stravinski.

Parcă am și azi în fața ochilor uluitorul final al piesei *Căsătoria lui Figaro*. Scena turnantă era în așa fel utilizată încît îți dădea impresia că acțiunea din parc se desfășoară pe o suprafață de kilometri, printre nenumărate boschete, unde sute de persoane dansează o imensă farandolă — dispărînd și apărînd în timp ce decorul se schimbă mereu. Această neîncetată mișcare scenică te ducea cu gîndul, fără voie, la marele rol de agitație pe care piesa l-a jucat în istoria pregătirii spirituale a revoluției burgheze de la 1789. Iar faptul că se proiecta pe acest fundal făcea ca acțiunea piesei, ce se petrece în primul plan, să țîșnească și mai vie, mai plină de semnificație, mai impresionantă prin covîrșitoarea bogăție de înțeles pe care o căpăta. Era un strălucit exemplu de valorificare creatoare, prin regie, a ideilor din text, cu desăvîrșit respect față de acesta.

Nu regăsesc note de la aceste spectacole, desigur fiindcă impresiile erau atît de puternice încît nu mai era nevoie de însemnări. Una singură, de la *A douăsprezecea noapte,* cu cîteva aprecieri asupra spectacolului și cu distribuția : Kemper — Olivia, Durazova — Viola, Ghiațintova — Maria, Azarin — Malvolio, Gatovțev — Toby. Regia — Ghiațintova și Gatovțev...

Ghiațintova! Nu visam atunci că o voi revedea după douăzeci și unu de ani, că voi avea fericirea să o ascult în țara noastră, într-o conferință erudită ca cea în care a analizat capodopera lui Cehov, *Livada cu vișini*. Cîtă subtilă detaliere în expunerea situațiilor, cît de adîncă pătrundere a sufletului eroilor din piesă, cîtă înțelegere umană în lămurirea ciocnirilor de sentimente dintre personaje, cîtă ascuțime în explicarea stării de destrămare a societății, cîtă savantă cunoaștere a artei regizorale și cîtă erudiție teatrală a desfășurat Ghiațintova în fața noastră.

încît ne-a uimit şi, ne-a cucerit, trezind în noi o sinceră admiraţie !

Dar acest sol al artei sovietice ne-a arătat şi calda prietenie pe care o poartă teatrului romînesc atunci cînd, în a doua sa călătorie în ţara noastră, a cerut pentru a o juca la Moscova piesa *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu. Piesa s-a reprezentat apoi, cu un răsunător succes, la Teatrul Comsomolului Leninist. Ghiaţintova — care cu desăvîrşită artă regizorală a pus piesa în scenă — a realizat şi o strălucită creaţie în rolul complicat al Adelei interpretat de mine la Bucureşti. Ca o delicată atenţie pentru autor şi pentru artiştii romîni ce au jucat în piesă la Bucureşti, ea a publicat un frumos articol elogios, reprodus în ziarele noastre, şi a trimis artiştilor care au jucat în această piesă fotografiile interpreţilor de la Moscova, cu emoţionante dedicaţii. Acest cald salut, care ne-a mîngîiat sufletele, era semnul de prietenie ce ne venea de peste hotare, legînd inimile noastre de inimile colegilor sovietici.

După cum legată sufleteşte am rămas şi de creaţiile văzute acum mai bine de douăzeci de ani la Moscova, şi de cele ce mărturiseau o accentuată evoluţie în adîncirea realistă a artei, pe care ni le-au înfăţişat artiştii sovietici care ne-au vizitat ţara în ultimii ani.

Văzînd jocul artiştilor sovietici îţi dai seama ce înseamnă în adevăr contactul sufletesc spontan dintre actor şi public, acea scînteie care se aprinde, ca la atingerea a doi poli electrici, atunci cînd spectatorul are impresia că ceea ce vede pe scenă e o participare la desfăşurarea vieţii reale.

Această scînteie luminoasă este factorul răspînditor de cultură, este învăţămîntul social transmis de actorul conştient de menirea lui şi de datoria sa de educator al poporului.

O asemenea lecţie ne-a dăruit, de pildă, Vera Mareţkaia în vizita făcută în capitala ţării noastre, acum doi ani,

împreună cu trupa Teatrului Mossoviet. * Ea ne-a încîntat atunci cu un spectacol compus din scene alese din piesele în care a avut creațiile sale cele mai importante.

De la un rol la altul era o deosebire adîncă de concepție și de mijloace de expresie, ce corespundeau perfect cu caracterul fiecărui personaj, de la personajele de comedie clasică pînă la cele din viața sovietică de azi.

Iată de pildă pe Mirandolina cea veselă, din piesa *Hangița,* a clasicului italian Goldoni. Marețkaia a realizat în chip desăvîrșit acest rol de subtilitate și rafinament artistic. Cu o măiestrie scenică unică, întruchipînd pe rînd cochetăria, gingășia, ironia, grația, inteligența sclipitoare și prefăcătoria naivă, toate îmbinate cu imaginea fondului cinstit al fetei din popor, artista a trecut prin întreaga gamă a nuanțelor, subliniind cu o artă desăvîrșită sensul rolului și dînd astfel o frumoasă lecție socială.

Cîtă distanță în caracterizarea personajului, de la acest rol și pînă la cel din piesa *Doamna ministru* de Bronislav Nușici, de pildă. Aci artista interpreta rolul negativ al unei femei grotești și ridicole, arivistă comică și vulgară, mărginită, setoasă cu orice preț de mărire și de onoruri nemeritate. Cîtă știință a compoziției a pus Marețkaia în realizarea acestei ființe vanitoase și inculte, a acestei inutilități sociale! Prin arta sa, interpreta a știut să demaște toată micimea sufletească a personajului și să transmită spectatorilor o imagine care să constituie în adevăr învățămîntul pe care autorul ni l-a dăruit în paginile acestei piese.

Două roluri rupte din epoci și medii diferite, profund deosebite în substanță, în sentimente, în stil de joc, dar prezentate cu o egală virtuozitate. Le dădea unitate faptul că Marețkaia își interpreta toate rolurile cu avîntul artistului însuflețit de pasiunea creatoare, conștient de opera sa constructivă, de aportul său educativ. Văzînd-o jucînd, înțelegeai că artistul, prin măiestria lui, pune pu-

* Maria Filotti se referă aci la primul turneu în Romînia al Teatrului Mossoviet, din anul 1955.

blicul în fața unei oglinzi vii a vieții, cu virtuțile și păcatele ei, arătîndu-i calea binelui, pe care exemplele văzute pe scenă îl îndeamnă elocvent s-o urmeze. În măiestria actorului stă puterea de convingere a acestui exemplu. Și acest lucru mi-a apărut și mai pregnant atunci cînd am revăzut de curînd pe Marețkaia, pe ecran, în zguduitoarea ei creație din filmul *Mama*, după romanul lui Gorki. Aci strălucește în maturitatea talentului său. Prin trăirea adîncă a personajului realizat, prin evocarea atît de artistic reală a unui moment patetic din viața unui popor asuprit, interpretarea sa nu este numai umană și convingătoare, ci devine puternic mobilizatoare.

Aș putea oare, alături de acest exemplu, să nu pomenesc de vizita neuitată făcută recent de ansamblul M.H.A.T.? * Ar trebui vorbit de fiecare creație în parte a atîtor artiști incomparabili. Voi aminti numai de marea Tarasova, care prin simpla ei apariție cucerește sufletele. Viața interioară pe care o desfășoară Tarasova, în rolurile ce le trăiește pe scenă, se impune spectatorului prin atitudinea ei, prin tăcerile ei, prin privirea plină de adîncime în care se revarsă zbuciumul sufletesc al personajelor interpretate. Niciodată n-am văzut un actor care să tacă și să privească atît de expresiv. Demnitatea, sinceritatea profundă, dragostea răscolitoare, resemnarea în fața unui destin implacabil, desfășurate cu umană și măiastră simplitate în *Trei surori*, sînt profund zguduitoare, căci ele înfățișează în chip edificator drama vieții legate în lanțurile unei societăți în descompunere, drama vieții în care pîlpîie lumina unui suflet dornic de realizare, de frumos și de bine, dar care rămîne captiv în mrejele unui mediu din care nu se poate dezrobi.

Și de cîți actori sovietici n-ar mai trebui să vorbesc? De Livanov, Mordvinov, Cerkasov, de atîția la care regăsești aceeași dăruire totală, aceeași trăire intensă a rolului, aceeași înaltă conștiință și același entuziasm creator

* E vorba de turneul făcut la București de M.H.A.T. în iulie 1956.

cu care luam primul contact, acum douăzeci şi doi de ani, în acele neuitate zile din septembrie 1934...

Căci exemplul acestor realizări şi înţelegerea acestei concepţii a rolului artistului au avut o influenţă binefăcătoare pentru transformarea şi adîncirea viziunii actorilor noştri, în ultimii ani, şi ne-a ajutat tuturora, bătrîni şi tineri, să ne apropiem de o treaptă nouă, superioară, a artei noastre dragi.

În primăvara anului 1937 se discuta mult despre o nouă lege a teatrelor, pe care o pregătea guvernul de pe atunci.

Teatrul fusese, de altfel, organizat şi reorganizat de nenumărate ori, în ultimii ani. Vechea lege a lui Pompiliu Eliade trăise aproape douăzeci de ani, dar din 1930 pînă în 1937 legea teatrelor suferise vreo cinci-şase modificări succesive care, după cum recunoştea însăşi expunerea de motive a legii din 1937, „au avut darul să producă un haos".

Ca şi celelalte legi anterioare, cea din 1937 nu se preocupase prea mult de nevoile şi de existenţa actorilor, consideraţi ca „funcţionari dramatici". Lucrul reiese clar din întîmpinarea pe care artiştii au înaintat-o cu acel prilej, întîmpinare pe care „în numele artiştilor Teatrelor Naţionale" au semnat-o Ion Manolescu, Grigore Mărculescu şi cu mine, şi în care se spunea, între altele:

„Este neîndoios că, în teatru, artistul este şi rămîne factor principal, element real de manifestare, alături de autor...

Prin noul proiect străbate însă permanent o grijă specială dată administraţiei, în vreme ce se nesocotesc unele drepturi legitime ale artiştilor. Teatrul nu trăieşte prin clădire, oricît de solide ar fi zidurile sale, nici prin biroul administraţiei. Recunoaştem că şi prin ele, dar mai ales prin noi, artiştii, prin sufletul pe care ni-l lăsăm acolo.

Teatrul fără suflet, fără sufletul artistului, nu se poate concepe. Înălţînd sufletul artistului, dai viaţă sufletească

instituției, și pentru aceasta nu e bine ca actorul sau cîntărețul să fie redus la rolul de funcționar dramatic ori liric. E o greșeală dacă în instituție se dă precădere administrației care, prin însuși rostul ei, se sprijină pe calcule, nu pe avînt.

Teatrul e artă, trebuie să rămînă artă, altcum, cea mai luminată și chibzuită administrație nu-i poate sluji..."

Era destul de trist, dar semnificativ, că aceste lucruri trebuiau amintite legiuitorului.

Analizînd legea și luptîndu-ne, în numele artiștilor, pentru a obține anumite îndreptări, nu ne oprisem și la articolul 78 al legii, care spunea, inofensiv în aparență, că „personalul artistic... poate fi pus în retragere, din oficiu, pentru limită de vîrstă, la 60 de ani împliniți sau la 30 de ani de serviciu..." Socoteam că a *putea* nu înseamnă a *trebui*, și că această posibilitate dată conducerii avea drept scop să-i îngăduie a pensiona artiștii pe care vîrsta îi făcea să nu mai fie utili, nu pe cei de care se putea folosi sau de care avea nevoie.

Să pensionezi după treizeci de ani de teatru un actor, care de obicei și-a început cariera în jurul vîrstei de douăzeci de ani, înseamnă a renunța la serviciile lui tocmai atunci cînd a ajuns la deplina stăpînire a mijloacelor sale. Era prea absurd ! De aceea nu ne-am dat seama ce izvor de nedreptate putea fi acest articol și n-am căutat să obținem îngrădirea abuzurilor posibile. Ele ni se păreau de neconceput. Și totuși...

La sfîrșitul stagiunii 1937, plecasem la Paris, unde se ținea între 5 și 10 iunie Congresul Internațional de Teatru. Eram acolo de cîteva zile, printre reprezentanți ai teatrului din atîtea țări, printre prietenii pe care în cursul anilor reușisem să-i creez pentru teatrul nostru și cărora le împărtășeam, încă o dată, dorința și nădejdea mea de a vedea valorificate pe plan internațional realizările noastre în domeniul artei dramatice. Mă simțeam fericită că pot să strîng, cu slabele mele puteri, legăturile culturale ale teatrului romînesc cu mișcarea teatrală internațională.

Și iată că acolo, în timp ce sufletul mi-era pătruns de satisfacția unei datorii împlinite și făcînd un dureros con-

trast cu acest sentiment, mi-a sosit — cu toate menajările de rigoare — vestea că în acest timp, la Bucureşti, direcţia Teatrului Naţional hotărîse pensionarea mea.

Nu-mi venea să cred...

Eram în plină maturitate a posibilităţilor mele artistice, abia trecusem de cincizeci de ani, vîrsta cînd artistul dramatic ajunge să pătrundă deplin tainele artei sale şi le poate stăpîni cu ochiul lucid, cu viziunea clară, cu forţele intacte, abia atunci capabil să-şi dirijeze posibilităţile de expresie cu o deosebită măiestrie. Creaţiile mele cele mai importante din carieră erau rodul acestei maturităţi, şi ele datau toate din ultimii ani. În fiecare stagiune foaia calificativă care exista la teatru îmi apreciase activitatea cu menţiunea „foarte bine" sau „excepţional". Atunci?

Nu. Nu-mi venea să cred...

În 1926, cînd se crease gradul nou de „societar de onoare", fusesem avansată la acest rang suprem în ierarhia Teatrului Naţional — prin vot secret al comitetelor reunite — alături de marii mei colegi Nottara, Gusty, Soreanu şi Demetriade, cărora li se adăugase ulterior Agepsina Macri-Eftimiu şi Ion Brezeanu. Credeam că activitatea mea, pe atîtea planuri, realizările artistice, zecile de elevi pe care-i îndrumasem, sprijinul dat dramaturgiei originale, toate vor cîntări suficient spre a mă face să rămîn „pe viaţă" în serviciul Teatrului Naţional, aşa cum se hotărîse pentru colegii mei mai vîrstnici, societarii de onoare Nottara, Gusty şi Brezeanu. Căci speram să-mi păstrez energia şi mintea intacte şi să-mi pot continua activitatea pînă în ultima zi a vieţii mele.

Şi totuşi...

Directorul şi comitetul de direcţie, luînd măsuri în vederea aplicării noii legi a teatrelor care intra în vigoare la 1 iunie, nu se opriseră la nici unul din aceste considerente; ei hotărîseră să mă pensioneze, numai fiindcă urma ca la 1 august să împlinesc treizeci de ani de serviciu cu reţineri la pensie. Se grăbiseră să hotărască acest lucru în lipsa mea, în timp ce eram plecată să lupt pentru afirmarea prestigiului teatrului nostru. Ar fi fost logic să ţină seama de situaţie la data cînd se întruneau, la 1 iunie,

dar mă puneau din capul locului în retragere, pe baza situației *pe care urma s-o am... două luni mai tîrziu* ! Mai mult, spre a-mi putea aplica articolul care stabilea cum vor putea fi pensionați artiștii pe viitor, sub imperiul noii legi, ar fi trebuit în prealabil să mă încadreze, în baza ei. Dar conducerea teatrului se grăbise atît de mult încît îmi aplicase un paragraf al noii legi fără a mă încadra mai întîi conform literei ei, adică mi-o aplicase înainte ca ea să-mi fie aplicabilă !

Asta în ce privește partea formală. Cît privește fondul, nimeni nu se întrebase dacă legea socotește că „a putea" înseamnă neapărat „a trebui". Nu se întrebase nimeni dacă eu *trebuiam* pensionată, dacă mai eram sau nu utilă teatrului. Destul că *puteau* ! Afară cu ea ! Nimic nu mai cîntărea în fața acestei meschine și birocratice concepții a aplicării legii...

Trebuiam probabil pedepsită fiindcă fusesem atîția ani credincioasă Teatrului Național și fiindcă nu-l părăsisem niciodată. Căci ar fi fost de ajuns să fi plecat vreo zece, cincisprezece ani, atunci cînd eram în plină tinerețe, să-mi exploatez succesul jucînd pe scene particulare, roluri la alegere și bine plătite, iar apoi să mă întorc la Național, pentru ca acum să nu mi se poată aplica faimosul articol, de vreme ce n-aș fi avut treizeci de ani de rețineri la pensie ! Abnegația și devotamentul deveneau o crimă gravă !...

Judecînd astfel, îmi venea în acele clipe să rîd, ca de-o absurditate, ca de-o farsă la care aș fi asistat. Dar cînd mă gîndeam, apoi, ce crîncenă lovitură însemna pentru mine această farsă absurdă, mă simțeam atît de înjosită și de nefericită încît udam cu lacrimi amare perna pe care mă zvîrcoleam, tîrziu în noapte, în acea cameră nepăsătoare de hotel din țară străină.

Acestea toate dovedeau o grabă suspectă, o pornire de a scăpa de mine, pe care cu cît o analizam, cu atît mai puțin o înțelegeam. Prin ce justificasem pornirea aceasta ? Oare lupta artiștilor împotriva legii să fi indispus pe cei ce-o făuriseră și eram lovită fiindcă luasem parte la ea ? Sau să fi cîntărit în balanță alte lupte mai vechi, duse

pînă cu un an înainte, în timpul cînd conduceam Sindicatul artiştilor ? Cine oare ţinuse să scape de mine şi de ce ?

Dar întrebările care mă frămîntau erau inutile. Rămînea sigur doar faptul real, rece, concret şi inexorabil : Teatrul Naţional socotea că nu mai are nevoie de mine ! Gîndul acesta rămînea pînă la urmă singur, chinuitor, ca un fier roşu înfipt în inimă. Asta era răsplata muncii mele, a credinţei, abnegaţiei şi devotamentului cu care servisem instituţia treizeci de ani ? Oamenii puşi vremelnic s-o conducă atîta înţelegeau să ofere, drept mulţumire sufletească, drept îndemn la noi creaţii, unui artist de frunte, care-şi consacrase viaţa acestui teatru ?

Mă simţeam jignită, umilită.

Tot ce realizasem nu mai conta deci cu nimic ?

Se răscoleau în mine toate sentimentele de cinste, de corectitudine şi de demnitate pe care îmi propusesem să le am întotdeauna îndreptar, într-o lume de meschinărie şi intrigi.

Aşadar, tot micimea de suflet şi prostia sînt pînă la urmă învingătoare !

Mă simţeam distrusă sufleteşte, desperată. Nu ştiam ce să fac. Inima mi-era sfîşiată, ca în faţa unor ruine. Ruina iluziilor cu care pornisem în viaţă, plină de încredere în muncă, dreptate şi adevăr.

Şi mă întrebam atunci dacă lovitura nu fusese calculată înadins, spre a mă lovi şi mai puternic prin nedreptatea ei enormă. Spre a mă arunca într-o criză de descurajare, cum suferă adesea cei care, de azi pe mîine, din plină activitate, se trezesc puşi la o odihnă forţată, pe care n-au cunoscut-o niciodată şi care le macină puterile mai repede şi mai grav decît munca.

Îmi aminteam de biata Maria Giurgea, buna mea prietenă, care fusese pensionată la fel, în mod ilegal, şi care se luptase să-şi apere drepturile, într-un proces notoriu, pe care Teatrul Naţional îl pierduse. Dar în acest zbucium îşi pierduse şi „Puiu" Giurgea încrederea în sine, acea putere de a înfrunta toate greutăţile de care are nevoie actorul, care-i dă elan în munca lui grea. Şi această excelentă ar-

tistă renunţase să mai joace, renunţase la raţiunea existenţei sale.

Ce dramă sufletească mai sfîşietoare poate fi decît să vezi că, în clipa în care te ştii în deplină stăpînire a puterii tale creatoare, eşti etichetată ca inutilă ? În toate fibrele fiinţei mele clocotea revolta.

Iar la întrebarea „ce să fac ?" îmi apărea atunci răspunsul firesc : „Să arăt că n-au avut dreptate !" Da, nu trebuia să mă las doborîtă, trebuia să dispreţuiesc jignirea, să merg mai departe. Trebuia să joc, să creez, să dovedesc prin fapte publicului, marele nostru judecător, că mai sînt capabilă de multe realizări, că cei care hotărîseră altfel greşiseră...

De aceea, atunci cînd m-am întors la Bucureşti, am acceptat imediat propunerea lui Sică Alexandrescu de a semna un contract pentru compania de la Teatrul Comedia.

În acelaşi timp am intentat o acţiune judiciară conducerii Teatrului Naţional, pentru faptul că mă pusese în retragere printr-o aplicare ilegală a legii. Prin aceasta speram să-i fac să măsoare cît era de nedrept gestul făcut şi să determin — printr-o tranzacţie — rechemarea mea în teatrul de care mă lega o viaţă de muncă şi de care nu mă puteam obişnui să fiu departe.

Dar intransigenţa şi încăpăţînarea celor în drept au împiedicat tranzacţia, iar eu am preferat să amîn procesul fără termen decît să mă judec cu Teatrul Naţional, cu instituţia în care crescusem şi de care mă legasem cu toate fibrele sufletului meu...

Într-o zi, în timpul verii 1937, stînd la dejun într-o grădină de vară cu Sică, fiul meu ne-a amintit că se împlinesc douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui Caragiale şi că Sică poate, cu actorii de care dispunea, să comemoreze această dată — pe care oficialitatea acelei vremi o uitase ! — jucînd *Noaptea furtunoasă* într-o distribuţie ideală. Ideea a fost adoptată cu entuziasm şi stagiunea Teatrului Comedia s-a deschis în adevăr cu o „săptămînă festivă Caragiale", săptămînă care, în urma succesului repurtat, a devenit o „lună Caragiale".

Sică Alexandrescu a pus în scenă *Noaptea furtunoasă* cu o vervă şi o înţelegere deosebite, cu respect pentru toate valorile textului şi cu arta de a adînci, de a sublinia şi de a „comunica" aceste valori, pe linia marii tradiţii caragialeşti. Toate intenţiile sale au fost servite de o excelentă distribuţie, în care Maximilian era Dumitrache, Timică juca pe Ipingescu, Silvia Dumitrescu era Ziţa, Aurică Athanasescu îşi relua, în Chiriac, un vechi succes al său de la Naţional, iar eu jucam pentru prima oară rolul Vetei, din care imprimasem pe vremuri o scenă, pe un disc, împreună cu Soreanu. Acest spectacol Caragiale a fost pentru mine un balsam pe o rană încă proaspătă. Jucînd pe Veta, mă simţeam mai puţin nefericită, căci mi se părea că nu m-am rupt cu totul de teatrul în care, atîţia ani de-a rîndul, jucasem pe Zoe.

Din păcate, alte piese jucate mai apoi mi-au dat mai puţine satisfacţii. La Teatrul Liber, sucursala din subsol a Teatrului Comedia — fosta sală Majestic, care suferise renovări importante, îşi schimbase numele, şi unde mai tîrziu a activat Teatrul Nostru — am jucat în piesa *Coloniale* de Birabeau, împreună cu Maximilian şi Mişu Fotino. Piesa a avut oarecare succes dar, în schimb, *Rămînem prieteni* de Henri Jeanson, jucată imediat după aceea, a avut o soartă mai puţin fericită. Nu ştiu dacă piesa era slabă sau interpreţii n-au servit-o bine, dar în situaţia mea sufletească insuccesul acesta era deosebit de dureros.

Cu acest prilej am făcut cunoştinţă şi cu un alt aspect al vieţii de artist angajat de teatru particular. Pe măsură ce piesele — mai ales *Rămînem prieteni* — mergeau mai slab, şi plata onorariului meu mergea mai greu. Întîi mi s-a cerut o reducere de douăzeci la sută, la care am consimţit, ca să mă arăt înţelegătoare, apoi au început plăţile fracţionate, amînările sub diferite pretexte etc. Eram „dusă cu zăhărelul", aşa că pînă la urmă s-a adunat o datorie importantă, care echivala cu jumătate din ceea ce mi se cuvenea pentru numărul de spectacole pe care le jucasem. Văzînd că solicitările mele repetate nu aveau nici un rezultat, am rugat în cele din urmă un avocat să facă o notificare societăţii *Scita,* cu care semnasem contractul şi care răspun-

dea de plata sumelor ce mi se datorau. Dar am avut trista surpriză să constat că între timp, tot amînîndu-mă, societatea... nu mai exista! Se lichidase cu toată discreția și toate precauțiunile necesare, iar teatrul era acum exploatat de altă firmă, cu care eu nu aveam nici un contract. Pentru a-mi căpăta drepturile, eram deci pusă în situația proverbului „prinde orbul, scoate-i ochii!". Am avut astfel plăcerea amară să fac și experiența plină de decepții a metodelor de care se serveau pe atunci anumite combinații comerciale pentru a exploata actorii.

După această tristă experiență, în stagiunea 1938—1939 am fost invitată să reiau, la Opera Romînă, rolul Grisi din *Casa cu trei fete*. Apoi am mers într-un turneu organizat de Nicolae Kirițescu cu piesa sa *Ion al Vădanei*.

Toate aceste peregrinări, decepții, incertitudini sau jumătăți de satisfacție artistică, tot acest provizorat contrasta dureros cu concepția mea de teatru, foarte puțin „boemă", în care stăruisem treizeci de ani urmărind, pe o linie statornică, creații făurite dintr-un aliaj mai nobil și mai puțin efemer, care să aibă mai multe șanse de a rămîne legate de numele meu.

In această stare sufletească, de îndoieli și frămîntări de conștiință, a apărut deodată Tudor Mușatescu, propunîndu-mi să ne unim forțele pentru a prelua o sală și a întemeia un teatru nou. O asociație de o formulă inedită, între un autor dramatic și un actor, simbol al înfrățirii ce prezidează la nașterea spectacolului teatral.

Entuziast, cald, plin de idei care țîșneau ca o ploaie de „mușatisme" într-o scenă scrisă de el, Tudorică Mușatescu îmi schița proiectul lui. Să subînchirieze de la Ionel Țăranu sala pe care acesta o reclădise, în fosta sală „Alhambra" din strada Sărindar, și în care el jucase în ultimele două stagiuni. Căci, om cuminte, Țăranu declarase că renunță definitiv la plăcerea de a fi director de teatru... Și Tudorică se socotea totuși capabil să mă convingă de a lua noi, asupră-ne, această plăcere!

Entuziasmul lui era însă contagios și simțeam atîta nevoie de a ancora într-un liman solid, de a găsi un sens dorinței mele de activitate, de a realiza ceva frumos!

Titlurile de piese se încrucişau între noi, schiţînd un repertoriu pe vreo opt stagiuni...

Numele de artişti tineri şi valoroşi ne veneau la amîndoi pe buze — Jules Cazaban, Mihai Popescu, Beate Fredanov, Mania Antonova, Clody Bertola, Nineta Gusti, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Madeleine Andronescu, N. Tomazoglu, iată cei la care ne oprisem spre a forma, nu trupa, ci ceea ce am numit „echipa" noastră — ca să-i subliniem caracterul colectiv, de oameni porniţi să se întovărăşească la o muncă comună.

Primii patru dintre ei erau artişti formaţi, cu state de serviciu certe, ceilalţi erau însă debutanţi care „făgăduiau", dar în care încrederea noastră era nelimitată.

Tudorică îşi asigurase, pe de altă parte, concursul excelentului regizor Ion Aurel Maican, căruia montările realizate la Teatrul Naţional din Iaşi îi creaseră o meritată faimă.

In adevăr, iată activitatea pe care mi-o doream, iată prilejul de a dovedi ce mai pot face, nu prin procese, ci prin realizări concrete, prin muncă creatoare!

De altfel, între Tudorică şi mine exista o veche trăsătură de unire sentimentală. Căci tînăra lui soţie, valoroasa mea colegă Kitty Muşatescu, îmi fusese una din cele mai dragi eleve şi îi păstrasem o caldă afecţiune, izvorîtă din preţuirea talentului şi a caracterului ei, deopotrivă. De aceea eram sigură că prezenţa ei va fi binefăcătoare pentru a însenina, in eventualele clipe de controversă, atmosfera asociaţiei noastre.

Am semnat contractul dintre noi şi contractul de subînchiriere a sălii.

Ne-am fixat un repertoriu care — aşa cum regăsesc în broşura ce prezenta, la deschiderea stagiunii, „realizările şi proiectele noastre" — mai cuprindea, în afară de piesele pe care le-am jucat, şi celebra piesă a lui Giraudoux *Nu va fi război în Troia* (fiindcă ea constituia o condamnare patetică a războiului, cenzura a socotit-o inoportună şi ne-a sfătuit să n-o jucăm), *Nora* de Ibsen, *Blana de biber* de Hauptmann, o piesă de Jean Cocteau şi altele.

Mai rămînea să găsim un nume acestui teatru nou, în sala aceea care își schimbase de atîtea ori numele.

Teatrul fusese construit, prin anul 1913, de un francez, D'Argent, fost cîntăreț de șansonete, care era pe atunci un fel de reprezentant la noi în țară al autorilor dramatici străini. In sala construită de el se deschisese, prin 1914, un „café-concert", care, sub numele de „Alhambra", avea să devină curînd celebru. Pe scena lui se perindaseră cîteva din marile nume ale acestui gen, de la Nitta-Jo la Georges, de la Ouvrard la Milton.

Dar anii schimbaseră gustul publicului și încercarea de a reînvia după război succesul acestui gen de spectacole dădu greș. Atunci sala se transformă, luînd numele de Teatrul Fantasio, cultivîndu-se aci comedia modernă.

Nu trecu însă mult și comedia pur și simplu se transformă în comedie muzicală. Și aici își jucă Leonard ultimele sale două roluri, în *Lampagiul de dimineață* și *Fritz*...

In anul următor se trece la dramă, și formația Teatrului Caragiale, condus de Dida Callimachi, dădu un frumos spectacol cu *Ratații* de Lenormand.

Apoi teatrul își schimbă din nou genul. Nicolae Vlădoianu și Nicușor Constantinescu, reluînd vechiul nume, lansară un nou fel de prezentare revuistică, verificat de marele succes față de public, în șirul de stagiuni cu diversele „Alhambre".

Dar „Alhambra", emigrînd, luase cu ea vechiul nume al teatrului. Și o dată cu numele dispărură și stucaturile antebelice și cîrligele care, în plafonul sălii, mai arătau încă locul unde se atîrna pe vremuri trapezul zburător al atracțiilor de *music-hall*. Din inițiativa curajoasă a lui Ionel Țăranu răsărise aci un teatru nou, un teatru simplu fără severitate, potrivit în proporții și agreabil în culoare, bine înzestrat, un teatru „modern", așa cum i se dăduse acum numele. Cu singurul păcat de a fi extrem de mic.

Lucrările de transformare făcuseră ca prima stagiune a Teatrului Modern să înceapă abia la sfîrșitul lui 1936, cu o formație condusă de Ionel Țăranu, care înregistrase printre altele un succes cu piesa lui Aldo de Benedetti *Două duzini de trandafiri*. In stagiunile următoare colaborarea

lui Țăranu cu Timică adusese, între altele, creația acestuia din *Miliția teritorială* și *Cuibul*... Dar cele două stagiuni ce trecuseră fuseseră de ajuns pentru a-i cuminți pe amîndoi și a-i face să renunțe...

Aceasta era istoria sălii care, de-a lungul anilor, dincolo de numirile efemere de „Alhambra", „Fantasio" sau „Modern", înscrisese între zidurile ei cîteva pagini pitorești - și poate nu lipsite de valoare — din istoria teatrului nostru. Dincolo de numirile trecătoare, exista permanența unui loc de artă, acolo, în strada Sărindar. Și poate că, gîndindu-ne la acest lucru, am preferat să nu mai găsim un alt nume, care să fie tot efemer, ci l-am botezat cu emblema mai modestă a simplei lui așezări în spațiul bucureștean, spunîndu-i „Teatrul din Sărindar".

Iar pentru ca pregătirile noastre să fie complete, Tudorică a scris imediat și „prologul", pe care l-am spus la deschidere, și în care se defineau gîndurile și năzuințele noastre:

„Teatrulețul ăsta care-și trage astăzi prima brazdă
Pentr-un drum ce vrea să fie perspectivă și hotar,
(Paradoxul de la urmă vine-așa, in amănunte:
Punct, adică, cu trecutul... și cu ce-o fi... puncte... puncte...)
Il vedeți cît e de mare... o machetă mai „măreață",
Scena o s-apară-ndată... cît o tavă de dulceață...
C-o batistă faci cortina, dintr-un „giocăr", un decor.
E, mă rog, ca buzunaru... mic-mic-mic, da-ncăpător...

. . . .

...Să pornim pe drumul nou,
Toate gîndurile de-artă să-și găsească-aci ecou,
Vrem să reclădim, din toate cărămizile pierdute,
Templul Thaliei, sărmana, pustiit de orice vînt,
Să cinstim, în straie nouă, moștenirile avute,
Să dăm gîndului aripe și ideilor avînt.
Să-nălțăm fiorul artei pîn'la rangul de virtute,
Să reintegrăm în drepturi viața vie din cuvînt.
N-avem forțe mari; modestă, ridicăm acuma torța,
Știm că drumul ce ne-așteaptă nu e drum ușor nici drept,
Arta singură ni-e crezul... și elanul ne e forța..."

Prima stagiune a noului Teatru din Sărindar s-a deschis la 20 septembrie 1939.

Douăzeci de zile mai înainte, la 1 septembrie, fascismul dezlănțuise cel de al doilea război mondial. Oroarea morții începea să se întindă în Europa. Prima victimă, Polonia, ne oferea deja chipul îngrozitor al „dezastrelor războiului“, pictate pe vremuri de Goya cu mai puțină fantezie decît puteau oferi mijloacele științei moderne a distrugerii. Înfrigurați, oamenii citeau în ziare comunicatele care anunțau nimicirea sistematică a zidurilor seculare ale Varșoviei, dar valurile de refugiați polonezi ajunși la București exprimau realitățile și mai bine decît telegramele de presă. Fiecare se înfiora și scruta viitorul cu inima strînsă...

În atmosfera aceasta penibilă de opresiune și îngrijorare, o mînă de artiști nu se sfiau să dea întunericului și neantului răspunsul optimist al vieții și al artei. Un teatru nou lua naștere în clipe atît de tulburi încît nu e de mirare dacă, din nefericire, acest „Teatru din Sărindar“, devenit mai apoi „Teatrul Maria Filotti“, a trăit în tot timpul celor zece ani de existență sub semnul incertitudinii. Căci cei șase ani de război mondial și alți cîțiva de urmări ale războiului, ca și toate prefacerile sociale născute în această epocă era firesc să influențeze puternic existența lui.

Un teatru particular care dăinuiește zece ani neîntrerupți, în asemenea condiții, constituie totuși un fenomen

care nu se poate să nu aibă o semnificație și — la rîndul lui — o influență cît de mică asupra vieții teatrale a acelei epoci. De aceea, cred că nu e lipsit de interes — cu datele precise de care dispun și care poate altfel riscă să se piardă — să analizez activitatea acestui teatru în cei zece ani atît de plini de evenimente. Cred că astfel voi oferi cercetătorilor de mîine ai istoriei teatrului unele date care le pot fi utile.

E un lucru pe care îl fac cu conștiința împăcată, de vreme ce vorbind de teatrul pe care l-am condus nu voi vorbi atît de mult de mine, cît mai ales de alții, și voi putea da informații utile despre cariera multor artiști care au jucat pe această scenă. Căci n-am urmărit să fac un teatru — pe răspunderea mea morală și materială — pentru a mă pune în valoare ca vedetă. Ambiția mea nu era să adaug la statele mele de serviciu cîteva roluri noi, ci să dovedesc că mai am destulă energie și destule posibilități spre a fi de folos teatrului romînesc, cu tot atîta eficacitate ca în primii treizeci de ani ai carierei mele. Rolul de „animatoare" teatrală mi se părea mai frumos de jucat, în culisele acestui teatru nou, decît orice aș fi putut juca pe scena lui. Și acesta era în adevăr, pentru mine, un personaj nou și pasionant.

De altfel, însăși situația teatrului limita rolurile pe care le-aș fi putut juca acolo. Aveam o scenă foarte mică, ce nu permitea nici montări de oarecare amploare, nici distribuții cît de cît numeroase, fiindcă pur și simplu n-ar fi încăput pe scenă. Eram deci siliți să alegem numai anumite piese, să avem un repertoriu adaptat configurației scenei. Un decor de exterior, de pildă, era aici o problemă aproape insolubilă, fiindcă zidul din fund era așezat la vreo șase metri de rampă și nu îngăduia nici o perspectivă. Iar o piesă cu multe schimbări de decoruri era de asemenea exclusă, lipsa degajamentelor și a unui depozit de decoruri neîngăduind să se facă manevrele necesare. In ce mă privește trebuia, deci, să-mi caut rolurile într-un cu totul alt repertoriu decît jucasem în trecut și decît aș fi dorit să joc. Și fiindcă, din punctul de vedere al actriței, acest repertoriu nu-mi putea oferi mari satis-

facții, am preferat adesea să le găsesc în rolul de animatoare, oferind rolurile de pe scenă altora.

Iată explicația faptului că în zece ani n-am jucat în teatrul meu decît cinci-șase roluri de adevărată amploare, roluri despre care pot spune că, atunci cînd le-am ales, am zis: „Vreau să joc rolul acesta". Cred că nu e mult, și în acest fel am dovedit că sacrificiile mele pentru a susține existența acestui teatru n-au fost făcute din veleitatea de a avea unde să joc tot ce mă tentează.

În schimb, am spus deseori: „Pot să joc și acest rol" — și am jucat multe roluri secundare, dacă era util pentru ansamblul piesei.

Căci iată primul caracter al teatrului pe care am vrut să-l fac: *un teatru de ansamblu*. Un teatru în care să se cultive armonia jocului tuturor interpreților, în spectacole cît mai bine puse la punct.

E de ajuns să se privească distribuțiile pieselor jucate* pentru a se vedea că acesta e un adevăr. Indiferent de valoarea piesei, indiferent dacă alegerea ei era fericită sau nu — și voi arăta mai departe de cîte imponderabile depindea și de cîte greutăți se izbea alegerea pieselor — un fapt e însă incontestabil: întotdeauna distribuția a întrunit valori actoricești de primul plan, nu numai ca nume de afiș, ci ca aderență reală cu rolul, și întotdeauna s-a făcut apel pentru prezentarea spectacolului la regizori și decoratori de valoare. Au colaborat astfel cu mine, pe această scenă, aproape toți marii actori ai teatrului nostru, de la cei mai tineri pînă la cei din „vechea gardă".

Acest caracter de ansamblu mai reiese și din altceva. În tot timpul existenței teatrului a domnit acolo în permanență un caracter de muncă în colectiv — alegerea pieselor, distribuțiile, pregătirea spectacolului făcîndu-se cu participarea activă a tuturor elementelor fruntașe ale ansamblului piesei respective.

Astfel, în primul an de existență a teatrului, acest schimb de idei și sugestii se baza nu numai pe colabora-

* Vezi anexa III, pag. 372—378.

rea cu Tudor Mușatescu, pe prezența alături de noi a lui Maican, pe aportul lui Ion Sava (care nu se mărginea desigur doar la schițele de decoruri pe care ni le-a dat) sau al secretarului literar al teatrului, Ion Cantacuzino, dar și pe entuziasmul mobilizator al atîtor actori tineri care se adunaseră acolo și a căror viziune teatrală proaspătă s-a valorificat de atunci: Mihai Popescu, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Clody Bertola, Nineta Gusti etc. ...Cu tinerețea unora și cu experiența altora, se poate ușor înțelege ce schimb rodnic de gînduri avea loc, cîte sugestii prețioase țîșneau din fiece discuție și ce atmosferă creatoare a existat de la început.

O atmosferă care s-a menținut și în anii următori. În stagiunea 1940—1941 am avut colaborarea unui mănunchi de actori din care făceau parte Timică, Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu, Nora Piacentini, Mișu Fotino, Mircea Șeptilici, și participarea lor activă a făcut ca munca noastră să fie în adevăr munca unei asociații de oameni cu idei și cu pasiune de teatru.

Stagiunile 1941—1942 și 1942—1943 au grupat în jurul meu, succesiv, pe Radu Beligan, Romald Bulfinsky, Tantzi Cocea, Mihai Popescu, Ionel Țăranu, Al. Giugaru, Nora Piacentini, Mircea Șeptilici, Nineta Gusti, Clody Bertola și alții. Sugestiile, ideile, părerile lor s-au unit permanent cu ale mele.

Din 1942 pînă în 1945 am avut, pe lîngă prezența unora dintre cei de mai sus, norocul de a avea alături de mine pe Maximilian. Acest mare actor, regizor, cunoscător de teatru și experimentat conducător mi-a fost un sfătuitor de preț în fiece clipă și am colaborat cu dînsul într-o strînsă și prietenească înțelegere. În 1944—1945 am avut și colaborarea la conducere a lui Nicolae Kirițescu, excelent director de scenă și de teatru.

Din 1945 permanenta asociație de gînduri, care fusese pînă atunci o regulă a colaborării mele cu toți artiștii de suprafață ce jucaseră în teatru, a luat de astă dată formele unei asociații concrete, cu Marietta Deculescu,

Elvira Godeanu şi A. Pop-Marţian, asociaţie care a dăinuit pînă în stagiunea 1947—1948.

In această ultimă epocă, pe lîngă colaborarea lui Pop-Marţian şi a Mariettei Deculescu, prezenţa în trupă a unor artişti ca Timică, George Calboreanu, Jules Cazaban sau Beate Fredanov a completat existenţa unui consiliu artistic neformal, care mă ajuta adesea cu sfaturi şi sugestii preţioase.

Toate aceste colaborări se oglindesc în repertoriul ales şi în distribuţiile pieselor. Căci aceste forţe artistice au găsit o posibilitate largă de manifestare pe scena Teatrului Maria Filotti, au avut prilejul de a juca roluri dorite şi adesea — fiindcă era vorba şi de elemente tinere — au avut prilejul unei afirmări definitive pe calea unei cariere ce şi-a continuat apoi mersul ascendent.

Iată astfel al doilea caracter ale teatrului: *posibilităţi largi de manifestare oferite tinerilor actori.*

De la prima „echipă de tineret", pe care împreună cu Tudorică Muşatescu am strîns-o în jurul nostru la deschiderea teatrului — echipă în care figurau atîtea nume proaspete pe atunci şi care azi fac gloria teatrului nostru — cîţi tineri nu au găsit acolo locul primilor paşi pe scenă, al primelor emoţii de premieră, al primului spectacol în care se remarcă, al primului rol în care triumfă?

Mulţi din ei îmi fuseseră sau îmi erau încă elevi la Conservator şi am avut astfel prilejul de a-i ajuta să-şi completeze — prin practica scenei — studiile de teatru, să-şi ridice treptat măiestria artistică, aşa cum făcusem şi eu pe vremuri, alături de Aristizza Romanescu.

Din cei ce compuneau prima echipă de la 1939 îmi fuseseră eleve Clody Bertola mai de curînd şi Mania Antonova mai demult, dar ele îşi manifestaseră mult înainte de a juca la Sărindar talentul şi posibilităţile.

Mai tîrziu Irina Răchiţeanu, una dintre elevele mele cele mai dragi, a jucat aici pe *Domnişoara Nastasia* şi pe Vivie din *Profesiunea doamnei Warren,* două roluri care cred că pot conta în cariera unui actor.

In cursul anilor şi-au făcut aici paşii de început Ana Barcan, Viorica Petrescu, Virgil Popovici, Romulus

Neacşu, Titu Vedea, Getta Cibolini, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, Adria Almăjan, Tudor Branea, Jean Voinescu, Florin Raba şi mulţi alţii.

La Teatrul Maria Filotti, Tantzi Cocea, după ce jucase în *Frumoasa aventură* şi în alte piese, şi-a afirmat deplin calităţile de actriţă dotată, pe lîngă o mare frumuseţe scenică, şi cu resurse artistice ce-i permit cele mai subtile compoziţii. A fost o bucurie pentru mine să o văd în *Romanţa,* în rolul ce-mi fusese drag şi care — după aproape douăzeci de ani — îşi regăsea pe scena Teatrului Maria Filotti succesul de odinioară.

Aş mai putea să amintesc de multiplele creaţii pe care le-a realizat aici Radu Beligan şi care au marcat fiecare cîte o etapă din cariera sa, atît de frumos şi permanent ascendentă.

De rolurile de maturitate artistică ale Mariettei Deculescu în *Păpuşile* şi *Frou-Frou,* ale Elvirei Godeanu în *Dama cu camelii* şi *Bani turbaţi,* ale lui A. Pop-Marţian din *Păpuşile, Ion al Vădanei, Melo, Liliom* şi *Mizantropul* şi al Mariei Botta în *Melo.*

De apariţiile de neuitat ale lui Mihai Popescu în *Calul năzdrăvan, Frumoasa aventură, Dama cu camelii* şi *Bani turbaţi.* .

Şi de rolurile bune, care sînt convinsă că le-au folosit în cariera lor, ale lui Florin Scărlătescu în *Jupiter, Frou-Frou, Filomena Marturano* şi *Mizantropul* sau ale lui C. Bărbulescu din *Păpuşile, Frou-Frou, Mamouret, Filomena Marturano* şi *Mizantropul.*

Sînt cîţiva dintre actorii care, în etape diferite ale carierei lor, au găsit la Teatrul Maria Filotti ocazia să se manifeste, să-şi maturizeze talentul, să se afirme sau să triumfe. Evoluţia lor se leagă astfel şi de spiritul care m-a călăuzit la conducerea acestui teatru.

Dar trebuie să spun un cuvînt şi despre repertoriul său.

Am arătat mai sus unele din motivele tehnice — micimea şi lipsurile scenei — care ne creau restricţii în alegerea pieselor.

Repertoriul a suferit însă, desigur, şi de pe urma considerentelor financiare, de care trebuia neapărat să ţină

seama un teatru ce trăia în regimul de concurență comercială capitalistă.

Intr-un teatru particular, lipsit de absolut orice subvenție și în care rețeta de la casa de bilete era singurul mijloc de acoperire a spezelor, balanța aceasta era totdeauna un lucru foarte delicat. Vrînd-nevrînd, ea te silea să privești piesele ca pe o marfă și să le alegi după criteriul „cum vor fi cerute de clienți?". Intotdeauna o premieră era o loterie. Cu un public necultivat artisticește, cum era cel de pe vremuri, care-și acorda favoarea cutărui sau cutărui spectacol după criterii în general alături de artă — reclamă, senzațional, vedete preferate, montare strălucitoare, reputația din străinătate a succesului lucrării etc. — nu puteai ști niciodată ce soartă va avea o piesă. Era în adevăr o loterie. Și la loterie, în general, pierzi. Pierzi de multe ori, ca să cîștigi o dată (eventual). La teatru, însă, spectacolele cu care cîștigai trebuiau să-ți permită neapărat să faci față împrejurărilor cînd pierdeai, adică atunci cînd piesa nu realiza încasări suficiente pentru a acoperi cheltuielile.

Pentru aceasta, o sală mică — așa cum era aceea a Teatrului din Sărindar — constituia o greutate în plus, devenită, uneori, o catastrofă. Căci oricît de mare succes ar avea o piesă, încasarea unei săli mici nu poate lăsa decît foarte greu — peste bugetul de cheltuieli— un plus de beneficii care să-ți asigure rezerve pentru viitoarele și inevitabilele eșecuri sau succese „călduțe". Cu o sală mare amortizarea ar fi fost mai ușoară, căci, la un buget de cheltuieli identic, încasarea era mai mare și beneficiul mult mai important.

A fost un lucru foarte dureros pentru mine — care plecasem la drum plină de nădejdi și de iluzii — să ajung la aceste concluzii. Să constat că jungla în care mă angajasem îmi impune legile ei. Dar atunci cînd, după un *Festival Alecsandri* de ridicat nivel artistic, teatrul s-a aflat în situația de a-și închide porțile și nu s-a salvat decît jucînd farsa lui Arnold și Bach *Fritz și Frantz,* a trebuit să admit, cu inima strînsă, că sînt condamnată să joc și un asemenea repertoriu — străin de gustul meu, de

convingerile mele artistice şi de prestigiul cîştigat prin ani de muncă grea — dacă vreau să-mi asigur rezervele necesare pentru a aborda, din cînd în cînd, piesele preferinţelor mele. Era, în fond, aceeaşi tristă experienţă făcută înaintea mea şi de cea mai durabilă şi mai merituoasă dintre companiile particulare de la noi, compania Bulandra, care în repertoriul său a fost silită, pentru aceleaşi motive, să alterneze de pildă *Hoţii* şi *Salto mortale.* Dar pentru a fi jucat pe cea dintîi, trebuia să i se ierte cea din urmă.

In ce mă priveşte, am bucuria de a fi legat totuşi numele Teatrului Maria Filotti de prima reprezentaţie a *Mizantropului* de Molière în limba romînă, în admirabila traducere a maestrului Arghezi — de prima reprezentare a unei piese de Ostrovski, după 23 August, cu *Bani turbaţi* — de comemorarea lui Alecsandri la cincizeci de ani de la moarte, cu *Festivalul Alecsandri* dat la deschiderea stagiunii 1940—1941 — de reprezentarea în 1945 a piesei lui Bernard Shaw *Profesiunea doamnei Warren* — de reluarea *Domnişoarei Nastasia,* în 1944, într-un moment cînd aceasta constituia, prin conţinutul ei critic la adresa societăţii burgheze, un act de curaj — de primele piese ale lui Eduardo de Filippo jucate la noi : *Non ti pago* în 1945 şi în special *Filomena Marturano,* pe care am jucat-o în 1948 — în sfîrşit de faptul că în cei zece ani de existenţă a teatrului am jucat nouă piese originale, în afară de două prelucrări romîneşti, de patru piese romîneşti intr-un act şi de spectacolul Alecsandri de care am pomenit. In total, douăzeci de lucrări romîneşti au figurat în repertoriul acestui deceniu.

Cred că toate acestea constituie o circumstanţă uşurătoare pentru restul repertoriului. Şi chiar în acesta din urmă se aflau totuşi piese de o valoare onorabilă, dacă le raportăm la nivelul mediu al producţiei străine ce se importa pe vremuri la noi, piese care nu făceau parte nici din categoria celor bazate pe eternul triunghi amoros, nici din literatura de senzaţii tari şi de speculare a sensibilităţii publicului la treapta ei cea mai de jos.

Mi se pare că termenul care ar defini cît mai exact linia repertoriului pe care am fost siliţi să-l adoptăm ar fi *decenţă în nevoie*. Decenţă subliniată de calitatea prezentării, în special în ceea ce priveşte distribuţia. Chiar şi atunci cînd, în cursul acestor ani, am jucat cîteva comedii muzicale romîneşti — gen care trebuia totuşi să găsească un debuşeu — am montat şi aceste comedii cu toate „onorurile", încercînd a da o formă cît mai artistică spectacolului.

Dincolo de scăderile pe care le-a avut, pe un plan sau altul, activitatea dusă în atît de grele condiţii — iată cîteva din principiile mari pe care cred că am reuşit să le aplic, în bună parte, în acești zece ani ce au constituit experienţa mea inedită de „animatoare" teatrală.

Aşadar, prima stagiune a teatrului a început la 20 septembrie 1939. Hotărîsem să deschidem cu o lucrare originală şi i-am propus lui Tudorică să scrie el o piesă pentru inaugurarea teatrului: „De scris am scris-o, dar nu vreau să deschid cu ea — îmi spuse Muşatescu. Nu vreau să se spună că am făcut un teatru ca «să mă joc» pe mine însumi. Pe mine lasă să mă joace Teatrul Naţional, că de-aia e Naţional şi de-aia sînt genial". Gluma lui Tudorică masca o frumoasă eleganţă, căci, în teatrul la a cărui finanţare el participa cu veniturile propriilor sale piese jucate de alte teatre, nu a vrut să debuteze ca director cu o piesă a lui, ci cu lucrările unor confraţi.

Neputînd găsi o lucrare inedită care să fie potrivită ansamblului nostru, am deschis cu un spectacol „coupé" format din trei piese într-un act, de trei autori „tineri": *Istoria se repetă* de Mircea Ştefănescu, *Noaptea Sfîntului Andrei* de Val Mugur şi *Dragodana* de Ion Anestin.

Victor Ion Popa a pus în scenă pe cea din urmă, iar Val Mugur a debutat în regia de teatru — în care de atunci a făcut un drum frumos şi a cules succesele pe care le merita — punînd în scenă propria sa piesă şi pe aceea a lui Mircea Ştefănescu.

Toată trupa apărea în aceste piese, împreună cu prietenul Ciprian, care juca „în reprezentaţie" rolul principal

din *Dragodana*. In plus, Tudorică Mușatescu a scris un prolog în versuri, despre care am vorbit mai înainte și care mi-a îngăduit și mie să apar pe scenă la deschiderea stagiunii. In acest fel, într-o formă sau alta, toți actorii grupați în jurul teatrului apăreau în spectacolul inaugural.

Desigur că această deschidere de stagiune a constituit un fel de gest simbolic. Se stabilise pe vremuri prejudecata că spectacolele formate din mai multe piese într-un act nu au succes — și în general experiențele pledau în acest sens. Dar Mircea Ștefănescu publicase, cu cîteva luni înainte, un articol în care se ocupa de piesele într-un act și care spunea:

„Pentru autorul nostru dramatic — care... fără nici o excepție, e amator de digresii cu pretenții de analiză — piesa într-un act ar însemna cel mai folositor exercițiu de sinteză dramatică. Foloase ar trage și regizorii, din economia și unitatea de stil pe care o cer asemenea piese — ca și autorii, care nu numai că ar găsi un debușeu în plus (ne gîndim mai ales la cei tineri) dar ar trece și un important examen de intrare rapidă «sub pielea personajului».

Atunci cine se opune ca piesa într-un act să fie încorporată repertoriului romînesc? Teatrele. Din pricina cui? A unui element care niciodată n-a fost consultat în această privință și căruia i se atribuie, anticipat, o atitudine refractară: publicul.

Să recunoaștem că în această solidaritate a teatrelor împotriva piesei într-un act e cel puțin o dovadă de neseriozitate. Semnalul desolidarizării de această nejustificată teamă de risc, care a devenit un principiu, trebuie să vină de la Teatrul Național. Camil Petrescu * e un om de curaj și un sincer doritor de bune înnoiri. Domnia-sa știe, ca și noi, că publicul se împarte în fel de fel de categorii, dintre care două necontestate — unii cărora le place să vină la timp la teatru, alții cărora le place să întîrzie.

* Camil Petrescu era pe atunci directorul Teatrului Național.

Teatrul Național ar trebui să-și înceapă toate reprezentațiile cu o piesă într-un act: între opt jumătate și nouă. Cine nu s-a îndopat suficient pînă la opt jumătate să-și bea cafeaua liniștit și să vină la teatru la nouă. Cui îi e mai drag teatrul decît ultima bucățică de brînză rămasă în farfurie să vină la opt jumătate, să asiste și la piesa într-un act. Dacă aceste piese vor forma spectacole bune, cu timpul nimeni nu le va ocoli. Și dacă va fi așa, atunci piesele într-un act vor începe să apară și pe afișele teatrelor particulare. Iar dacă nu va fi așa, atunci va însemna, sau că piesele n-au fost bune, sau că noi n-am avut principial dreptate (ceea ce nu credem)."

Deși Mircea Ștefănescu cerea Teatrului Național să-și asume riscul pieselor într-un act, am vrut să fim noi aceia care să dăm exemplul, între altele cu o piesă... a lui Mircea Ștefănescu. Ca să vadă pe pielea lui dacă a avut sau nu dreptate. Și ca să fie bine lămurită intenția, am reprodus articolul lui în primul nostru program.

Știam deci ce ne poate aștepta, dar voiam să ne prezentăm cu o carte de vizită menită să fixeze, de la început, intenția de a face aci un teatru de artă, cel puțin în limitele în care putea s-o facă o scenă susținută cu mijloace proprii de doi profesioniști ai teatrului. Un teatru care să se preocupe de calitatea spectacolului chiar cînd aceasta implică riscuri, care să încurajeze autorii romîni, care să promoveze actorii tineri. Primul spectacol era o demonstrație pentru toate aceste puncte.

O altă subliniere a atitudinii noastre, care voia să se depărteze de primatul comercialului, a apărut de la început și în înfățișarea programului teatrului.

Pentru spectatorii de astăzi — cărora teatrele de stat le prezintă un program de o înfățișare estetică, ce cuprinde nu numai distribuția, dar și o serie de texte de orientare asupra piesei, constituind astfel o bucurie pentru ochiul și pentru mintea spectatorului — pentru acești spectatori pare de necrezut că altădată putea să fie altfel. Mirarea lor ar fi mare dacă ar vedea cum arăta un program al unui teatru, acum vreo douăzeci-treizeci de ani. Și nu numai al teatrelor particulare, dar și al Teatrului Națio-

nal. Distribuţia piesei, cîteva rînduri asupra subiectului şi cîteva fotografii, înecate într-un teanc de pagini cu reclame pentru diferite produse sau firme comerciale. Era un sistem ingenios de a mări veniturile teatrului, prin concesionarea acestor reclame. Dar era un sistem ruşinos de a lua contact cu publicul. Căci, în definitiv, înainte de a se fi ridicat cortina, spectatorul primeşte un „bun venit" în teatru de la aceste file pe care i le-a oferit plasatorul. Din ele află ce anume va avea plăcerea să vadă, cu ajutorul lor trebuie să intre în atmosfera spectacolului ce va urma. Ce putea el afla din colecţia aceea de reclame, şi ce idee îşi putea face despre spectacol? E lesne de înţeles.

De aceea ne-am hotărît să rupem această tradiţie. Am urmat într-asta precedentul creat la unele teatre naţionale din provincie, de cîţiva directori inimoşi — Victor Ion Popa, Sandu Teleajen, A. de Herz, Drăgoescu — care înlocuiseră programele cu adevărate reviste, ce e drept cu existenţă efemeră... La un teatru particular era însă prima încercare de a ieşi din făgaşul vechi şi urît. Desigur, am avut şi noi cîteva reclame, dar răspîndite discret, trecute pe al doilea plan, neutralizate şi incapabile de a înăbuşi textele substanţiale prin care înţelegeam să stăm de vorbă cu spectatorii noştri. Am numit aceste programe de tip nou „Caietele Teatrului din Sărindar". Această iniţiativă a făcut şcoală şi am avut satisfacţia să vedem că, încetul cu încetul, toate teatrele particulare au înţeles — de voie sau de nevoie — că trebuie să ne urmeze, tipărind şi ele asemenea „caiete" (şi adoptînd chiar şi acest nume dat de noi!) O inovaţie a fost şi faptul că publicam numele tuturor muncitorilor scenei (electricieni, maşinişti etc.) care colaborau la spectacol. De aceea cred că este interesant să transcriu aci „expunerea de motive" a acestor caiete, felul cum ne mărturiseam gîndurile în primul număr, ce a fost urmat, fără întrerupere, timp de zece ani, de cîte un „caiet" nou la fiecare piesă nouă:

„Nu există spectacol adevărat fără dragostea şi dăruirea spectatorului. Nădăjduim să realizăm aci spectacole adevărate. Dorim deci să avem un public adevărat, activ.

Un public care să participe la eforturile teatrului mai mult decît prin simpla lui prezență. Prin dragostea pentru silințele, prin interesul pentru realizările noastre, prin simpatia activă în momentul spectacolului. Am dorit, de aceea, să găsim un mijloc de a apropia, în sufletul și gîndul său, pe spectator de teatrul acesta, care e al lui.

Să-i putem spune ce dorim, ce ne-am străduit, ce-am izbutit să facem. Să-l ajutăm să ne cunoască mai bine, autori, interpreți, regizori, și decoratori, pe toți lucrătorii acestui teatru.

Scopul acesta îl au Caietele Teatrului din Sărindar, care vin să înlocuiască banalizatele programe bucureștene.

In aceste caiete spectatorul va găsi un material complet de informații și de analiză în legătură cu fiecare spectacol pe care îl prezentăm sau pe care îl pregătim. Cariera interpreților, opera autorilor, personalitatea decoratorului, semnificațiile piesei, dincolo de rezumatul sec al acțiunii, intențiile punerii în scenă, machetele decorurilor, ca și diferite însemnări despre teatru în general și despre activitatea confraților noștri, își vor găsi aci loc.

In acest fel spectatorul va pătrunde în atmosfera concepției și pregătirii unui spectacol. Și, cunoscîndu-ne secretele, se va simți mai lesne un prieten, nu un musafir.

Nădăjduim că, urmărind inițiativa noastră și adîncind rostul ei, prietenul nostru — spectatorul — va afla temei nou pentru a înțelege și a aprecia teatrul nostru. Pentru a iubi teatrul îndeobște."

Imi amintesc că spectacolul inaugural al Teatrului din Sărindar a prilejuit manifestări mișcătoare de prietenie și solidaritate din partea multor colegi, care au înțeles mobilurile protestatare ce mă aduseseră să-l întemeiez și, dacă n-au putut asista la premieră, au ținut să-mi telegrafieze îndemnul și încurajarea lor, așa cum au făcut Bulfinsky sau Marioara Voiculescu. Dar în mod special am fost emoționată de prezența în sală a lui Ion Brezeanu, pe care boala îl ținea de mai mult timp departe nu numai de scenă, dar și de București. După spectacol, toți colaboratorii premierei, autori, interpreți, tehnicieni și mași-

niști de scenă, am mers să luăm masa la o grădină de vară. Il rugasem și pe nenea Iancu să vină cu noi, dar s-a scuzat că e prea obosit și nu va putea. Cînd am sosit la grădină, am avut surpriza și bucuria să-l vedem totuși așezat la o masă, alături de cea care ne era pregătită. A rezistat invitației de a veni printre noi, spunîndu-ne că trebuie să plece curînd și nu vrea să „ne strice cheful", dar că a ținut să vină să guste ceva aci, înadins ca să poată închina un pahar pentru noul teatru. Și în adevăr, înainte de a pleca, nenea Iancu s-a apropiat de masa noastră cu paharul în mînă și, în tăcerea respectuoasă a tuturora, a spus — cu glasul Cetățeanului turmentat — replica sa de la finalul *Scrisorii pierdute:* „Să trăiască coana Zoițica, că-i damă bună !"... Am simțit lacrimi în ochi, căci am înțeles gîndul său. Prin această aluzie la rolul pe care îl jucasem de atîtea ori împreună și pe care îl consideram cea mai bună realizare a carierei mele, nenea Iancu părea că-mi spune: „Ești tot Zoițica... ești pe aceeași poziție... Curaj, Mițo !"... L-am sărutat, recunoscătoare și emoționată. Cîteva luni mai tîrziu, acest mare actor ne părăsea pentru totdeauna.

La scurt interval după spectacolul de deschidere, am dat premiera *Calul năzdrăvan* — o piesă italiană de Gherardi — pe care mi-o dăduse autorul ei cu un mai înainte, cînd îl cunoscusem la Congresul teatral de la Londra.

Era cu adevărat rolul ce mi-l puteam dori, spre a arăta cît de nedrept fusese gestul care mă izgonise din Teatrul Național, spre a demonstra că nu mi-am pierdut peste noapte posibilitățile pe care doar cu cîțiva ani înainte le puteam ilustra în piese atît de variate. Se cerea aci, efectiv, o nesfîrșită diversitate de tonuri, așa cum mi-a plăcut întotdeauna să găsesc într-un rol.

Valeriu, un tînăr inteligent și talentat, dar încărcat de păcate și fără rost în viață, trăiește împreună cu alți cîțiva ratați într-o pensiune dubioasă, condusă de Lory, o femeie cu un renume prost. O atmosferă de „azil de noapte" dintr-o metropolă occidentală. In trista lui existență, Valeriu are, ca toți oamenii învinși de viață și de societate, con-

solarea unui vis, a unei iluzii, a unui „cal năzdrăvan", o himeră, care-l înalță deasupra cotidianului și dă un sens existenței lui. Himera lui Valeriu este dorința de a-și regăsi mama, pe care n-a cunoscut-o niciodată. Regăsirii acestei ființe îi închină Valeriu viața lui.

Toată pensiunea este la curent cu odiseea acestei căutări și, în searbăda și monotona lor existență, fiecare dintre locatari reacționează după temperament — prin interes melodramatic sau prin ironie cinică — față de acest ciudat exemplar uman, deosebit de ei toți fiindcă poartă în suflet ceva mai mult decît ei toți : o năzuință. Numai Lory, patroana, cu vulgaritatea și aroganța ei, cu sarcasmele ei neîncetate, pare să fie singura care nu crede un cuvînt din palavrele lui Valeriu. Și totuși, ea îi împrumută mereu banii de care are nevoie în căutările sale, bani pe care Valeriu nu i-ar putea înapoia decît dacă și-ar regăsi mama și dacă aceasta ar fi bogată...

De ce îi dă ea acești bani ? Dintr-un sentiment ascuns de femeie trecută pentru un adolescent — lucru plauzibil după anumite atitudini de cochetărie — sau numai dintr-un calcul al cupidității ei, (căci polițele lui Valeriu poartă girul amantelor sale, femei ce riscă un scandal dacă nu-i plătesc datoriile) ? Oricum, din prima clipă aceste două personaje se situează pe planuri complet deosebite, trăiesc în alte lumi. Lory e dominată de teama de mizerie și urmărește concret, tenace, numai banul ; Valeriu trăiește doar pentru un gînd, o himeră obsedantă : regăsirea mamei sale.

De la primul act, personajul lui Lory prezintă deci o gamă bogată de sentimente și atitudini : aroganță, sarcasm, cochetărie, teamă de bătrînețe și grijă de viitor, cupiditate născută din aceste temeri, un permanent calcul material amestecat cu un fel de nelămurită plăcere de a face totuși binele.

Am căutat să îmbin toate aceste elemente cu înfățișarea lui Lory, care făcea pe spectator să-i simtă vulgaritatea chiar din clipa apariției sale, într-o rochie violent înflorată, peste care se drapa un șal venețian cu franjuri lungi, plină de bijuterii ostentative și fumînd alene din-

tr-un țigaret roșu, exagerat de lung. O perfectă imagine a abjecțiunii sale.

Între aceste două temperamente și caractere deosebite, Lory și Valeriu, drama va lua naștere în clipa cînd mobilurile esențiale ale vieții fiecăruia, banii lui Lory și himera lui Valeriu, se vor ciocni.

Ca să scape de cercul meschin în care trăiește și să-și urmeze în voie visul, Valeriu se hotărăște să părăsească pensiunea. Dar polițele îl țin legat de Lory, de aceea le fură din camera ei. Lory află și, într-o criză de furie — în care se amestecă lăcomia de bani, vîrtejul alcoolului și alte tulburi sentimente — ea se răzbună în singurul fel ce-i mai stă în putință: distrugîndu-i toate iluziile. Îi aruncă lui Valeriu mărturisirea mincinoasă că ea însăși e mama lui.

E o scenă de mare virtuozitate și de dificilă gradație, în care beția, avariția, gelozia, perfidia și voința de răzbunare se amestecă în subtile dozaje.

Înnebunit de durere în fața monstruosului contrast dintre nădejdile sale și realitate, Valeriu fuge, și Lory are timpul să-și revină din criza care o stăpînise. Cînd se revăd, în actul trei, ea e hotărîtă să-i spună că l-a mințit, că nu e mama lui. Dar mărturisirea îi întîrzie pe buze, cuvintele i se rătăcesc spre alte gînduri. Ceva o tulbură pe Lory. Cuvîntul „mamă", pe care l-a rostit Valeriu. Această tulburare o face să se revolte împotriva sentimentului de oroare cu care Valeriu o compară cu idealul său.

Abia acum își dă seama Lory că este ceea ce este și ia cunoștință de propria ei degradare. Înainte de a-i mărturisi adevărul, ar vrea să-i smulgă un cuvînt de iertare, un cuvînt care s-o înalțe în propriii ei ochi, să-i arate că deosebirea dintre ea și visul lui nu-i chiar atît de mare. Poate că, și în ea, visul începe să învingă realitatea și îi pare rău că nu e în adevăr mama lui Valeriu, că nu e în adevăr o mamă. Cînd înțelege însă că dorințele îi sînt zadarnice, ea îi mărturisește lui Valeriu adevărul: l-a mințit, nu e mama lui.

Dar mărturisirea aceasta, printr-o neașteptată și totuși firească răsturnare, are efectul exact opus. Valeriu vede

în aceasta o jertfă supremă a lui Lory pentru a-i salva idealul, pentru a reconstitui din cioburi speranțele lui. De un asemenea gest de sacrificiu numai o mamă adevărată e capabilă. Valeriu refuză adevărul și acceptă minciuna: da, Lory e mama lui ! Și Lory se află în fața revelației bruște a ceea ce înseamnă încrederea și iubirea, se simte deodată pusă în fața responsabilității de a juca în adevăr rolul pe care și l-a luat din impostură, de a fi mamă.

Se înțelege cîte treceri cere acest act, de la frămîntarea lui Lory în fața sentimentului că trebuie să mărturisească adevărul și ezitarea de a o face, pînă la brusca revelație a stării ei de degradare morală, cu elanuri către puritate, cu sentimentul de umilință care o umanizează treptat, pînă la înfrîngerea propriei sale firi prin mărturisirea minciunii. Iar în fața atitudinii filiale a lui Valeriu, în momentul cînd o acceptă drept mama sa, sentimentul de iluminare în fața unei noi responsabilități, în fața unui sens înălțător de viață.

În ultimul act vedem efectul acestei transformări interioare. Cei doi și-au găsit un sens al vieții, au dobîndit o concepție nouă de muncă și de curățenie morală. Valeriu lucrează, iar Lory se simte în adevăr mama lui, căci, în clipa cînd a înțeles valoarea dăruirii materne, ficțiunea pe care a creat-o a devenit pentru ea o realitate și a izbutit s-o salveze din mocirla socială în care trăia.

Invățătura piesei se desprinde astfel cu claritate: bucuria și rostul vieții stau în depășirea egoismului, în dăruire, în muncă și în cinste.

Curba variată a acestui rol mi-a dat marea satisfacție — prin succesul pe care l-a avut piesa, în fața criticii și a publicului — de a demonstra eroarea făcută prin pensionarea mea !

În rolul complex al lui Valeriu am avut pentru prima oară ca partener pe Mihai Popescu, care a făcut în acest personaj o admirabilă creație.

Incă de la producția sa de Conservator, în 1932, fusesem convinsă că Mihai Popescu pornește ferm pe drumul unei cariere glorioase și-l urmărisem apoi în toate rolu-

rile în care îşi definea tot mai precis calităţile, mai întîi în Compania Bulandra şi apoi, în stagiunea 1933—1934, la Teatrul Mariei Ventura, alături de care repurtase cîteva succese categorice. Dar dorul de „mai mult", de „mai bine", care l-a caracterizat în toată cariera lui, nu l-a lăsat să exploateze tihnit şi comercial, ca atîţia alţii, o carieră ce începea sub auspicii atît de făgăduitoare. A vrut să treacă prin vămile artistice ale altor şcoli şi, în 1934, a plecat să studieze la Viena, unde a urmat în anii 1934—1935 cursurile seminarului de artă dramatică al lui Reinhardt. Apoi a făcut parte, pe rînd, din ansamblul de la *Volkstheater* şi *Josefstaedter Theater* din Viena, şi al lui *Deutsches Theater* din Berlin, unde s-a familiarizat cu repertoriul clasic, jucînd în *Cum vă place, Maria Stuart, Ţăranul milionar* de Raimund etc.

Dar războiul ce sta să izbucnească şi dorul de patrie îl mînă înapoi spre casă. Mă pregăteam tocmai, cu Tudorică Muşatescu, pentru deschiderea teatrului nostru şi în fiecare zi vorbeam de tinerii actori cei mai valoroşi şi potriviţi pentru realizarea năzuinţelor noastre. Cînd am aflat că se întorcea Mihai, am tresărit la acelaşi gînd. Nu mai jucase la Bucureşti de cinci ani, nu-l mai văzusem, dar credeam în el. L-am întîmpinat la gară şi, în aceeaşi zi, semna contractul cu Teatrul din Sărindar.

De la primul rol cu care se prezenta iarăşi publicului nostru, după cinci ani de lipsă, Mihai s-a impus definitiv. Aşa cum spunea un cronicar, „în Valeriu, domnul Mihai Popescu se consacră ca cel dintîi june-prim al teatrului romînesc de azi. Jocul d-sale îmbină laolaltă un cald temperament scenic cu o inteligenţă cultivată, glasul e armonios, maleabil şi puternic, atunci cînd rolul i-o cere... Mihai Popescu din seara premierei este o certitudine."

Am simţit o puternică emoţie jucînd alături de el. Era a treia generaţie de parteneri cu care luam contact în acea clipă emoţionantă. Jucasem, înaintea primului război mondial, şi încă pe urmă, alături de Demetriade sau de Tony Bulandra. Jucasem în anii dintre cele două războaie cu Vraca, Bălţăţeanu, Calboreanu, Pop Marţian. Acum, dintre tinerii pe care îi urmărisem pe băncile Conservatorului se

ridicaseră noi parteneri, cărora le eram de astă dată, pe scenă, nu logodnică, iubită, soție sau ispită, ci mamă. Trecuseră anii, evoluase teatrul, evoluasem și eu în rolurile mele și iată că acum copiii de pe vremuri — cei care poate că îndrăgiseră teatrul văzîndu-mă și pe mine, alături de generația înaintașilor mei, de acolo de sus, de la „galeria" Naționalului, unde fremăta iubirea de teatru a atîtor tineri ce nu-și puteau oferi un bilet de stal — iată că acești copii deveniseră actori, nădejdi de mîine ale scenei noastre. Aveam prilejul să joc cu ei, să ajut puțin primele lor fîlfîiri de aripi... Și ce contact mai reconfortant cu această generație decît să ai pe Mihai ca partener?

Simțeam în el o flacără interioară care îl mistuia pe scenă, într-o permanentă incandescență, și care se transmitea și partenerului său, ca un reflex, ajutîndu-l în jocul său, în acea comuniune desăvîrșită care-ți dă pe scenă marea bucurie a creației. În adevăr, această febră interioară era reală și nu „făcută" din trucuri de meserie. Ea provenea din pasiunea lui pentru teatru, pentru arta pe care o servea cu o conștiinciozitate de meșteșugar medieval.

Înzestrat cu toate calitățile fizice ale unui „june-prim" ideal, avea în plus o inteligență, o cultură, o rîvnă de înnoire — în joc, în repertoriu — o loialitate și o cinste în relațiile cu colegii, care făceau ca alături de el să capeți parcă o idee mai înaltă de profesiunea noastră. Și poate fiindcă regăseam în el atîtea idealuri pe care eu însămi, la vîrsta lui, le legasem de această profesiune, poate de aceea mi-a fost atît de drag.

A mai jucat de multe ori la teatrul meu, în *Omul care s-a jucat cu viața*, în *Domnișoara Butterfly*, în *Frumoasa aventură*, în *Eva în vitrină*, sau mai tîrziu, în *Dama cu camelii* și în *Bani turbați*. I-am urmărit apoi îndeaproape ascensiunea uluitoare, rod al unui talent atît de viguros și al unei munci nestăvilite. Și niciodată Mihai nu s-a dezmințit, nu a fost mai prejos de nivelul înalt la care îl așezasem în admirația mea, în timpul acelor neuitate spectacole cu *Calul năzdrăvan*.

Într-unul din caietele teatrului, în 1943, scriam despre

el cîteva din gîndurile pe care le-am dezvoltat aci şi încheiam astfel: „Febra continuă, tensiunea care îl mistuie pe scenă într-o veşnică incandescenţă, sînt reale şi permanente în el, căci sînt născute dintr-un neîncetat elan spre progres. Şi nu pot decît dori ca generaţiile tinere să ia pildă de la el în această privinţă, iar scena romînească să aibă norocul de a-l vedea desăvîrşindu-şi printre noi ascensiunea artistică."

Dar moartea crudă a vrut ca acest jar să se stingă înainte de vreme şi fiinţa lui Mihai Popescu să dispară, dureros de prematur, consumată parcă ea însăşi de focul lăuntric cu care se dăruia artei. Apariţia lui în teatrul nostru constituie, însă, un fenomen aparte, şi mărimea pierderii suferite o vom simţi încă multă vreme, măsurînd lipsa sa prin tot ce ar fi putut realiza şi gîndind încă de multe ori: „Dacă ar fi Mihai"...

Calul năzdrăvan se bucurase şi de multe alte colaborări, care au contribuit la succesul spectacolului în mod hotărîtor. Doi din camarazii mei de la Naţional, Victor Antonescu şi Aurel Athanasescu — din „vechea gardă" alături de care trăisem atîtea seri de mulţumire — erau alături de mine, cu autoritatea şi ştiinţa lor de a realiza compoziţii pregnante din orice rol, ca şi excelentul Coco Demetrescu, care ilustrase scena Teatrului Naţional din Craiova. Din „echipa de tineri" jucau Jules Cazaban, Mania Antonova, Clody Bertola şi Radu Beligan, fiecare schiţînd o figură tipică bine definită, caracterizată cu măiestrie.

În special Radu Beligan, pe atunci un tînăr de douăzeci şi unu de ani, ce debutase abia cu un an înainte sub conducerea lui Victor Ion Popa, reuşea să facă — dintr-un rol care era doar o siluetă — o figură plină de viaţă, creată cu mijloace simple, cu un joc lăuntric impresionant, dînd unui cronicar prilejul să scrie această frază pe care marea carieră a acestui excepţional artist al generaţiei tinere avea s-o confirme: „Un actor cu categorice însuşiri este d. Radu Beligan. Credem cu tărie într-o importantă carieră pe care o prevedem d-lui Radu Beligan."

Poate că expresia „Calul năzdrăvan", prin care Tudorică Muşatescu tradusese titlul piesei (în original *L'Ippo-*

grifo), trebuia privită ca un simbolic numitor comun al atitudinii tuturor colaboratorilor acestui teatrule|. Căci fiecare, tînăr sau mai bătrîn, năzuia deopotrivă să se avînte pe calul năzdrăvan al inspirației, pe acel mitologic Pegas, spre a se putea ridica pînă la înălțimile creației.

Ion Sava, care semnase decorurile piesei *Calul năzdrăvan*, ne-a adus contribuția lui și la spectacolul următor, pentru care a compus un remarcabil decor, de astă dată destinat altui director de scenă și prieten, Ion Aurel Maican, cel care îl făcuse să debuteze în teatru, la Naționalul din Iași.

Piesa *Aproape de cer*, de Julien Luchaire, inaugura un ciclu de spectacole de ora cinci, matinee zilnice paralele cu spectacolele serale. In acest ciclu am proiectat să jucăm apoi *Nora*, cu Beate Fredanov.

Aproape de cer era interpretată de toți actorii tineri ai teatrului, împreună cu alții, tot atît de tineri, din afară. Căci cele treisprezece personaje ale piesei erau un grup de studenți — toți în jurul vîrstei de douăzeci de ani — blocați într-o cabană de munte, în timpul unei excursii, din cauza unei avalanșe. Cu Beate Fredanov, Nineta Gusti, Clody Bertola, Madeleine Andronescu, Mihai Popescu, Jules Cazaban, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu, G. Voinescu în distribuția piesei, Ion Aurel Maican realizase o îndrăzneață montare, despre care Mircea Ștefănescu scria, în cronica sa : „N-am asistat încă, în teatrul romînesc, la o atît de îmbătătoare manifestare de tinerețe". Și care determina pe alt cronicar să spună : „Aici, în Teatrul din Sărindar, nu mai poate încăpea nici un fel de îndoială : se face teatru".

Din nefericire, publicul vremii a rămas complet indiferent la inițiativa aceasta și piesa a avut un număr redus de reprezentații. Lucru care ne-a silit să renunțăm la acest ciclu de ora cinci, astfel că proiectatul spectacol cu *Nora* nu s-a mai putut realiza.

După *Aproape de cer* am jucat o piesă de Alfred Savoir, *Figurantul*, iar spectacolul următor, a fost o comedie de Tudorică Mușatescu, *Domnișoara Butterfly*. In distribuție figurau Mihai Popescu, Beate Fredanov, Mar-

cel Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu și ne dădea concursul și buna mea prietenă Ecaterina Nițulescu-Șahighian, într-un rol de mamă duioasă — așa cum numai ea știa să pună duioșie într-un rol. *Domnișoara Butterfly,* în care rîsul se unea cu lacrima spre a sublinia un sens moral, a făcut cel mai mare număr de spectacole din toate piesele stagiunii.

Cînd a plecat în turneu i-a luat locul ultima premieră a stagiunii: *Omul care s-a jucat cu viața,* o piesă englezească a autorului-actor Emmlyn Williams. Rolul titular îl interpreta Mihai Popescu cu o putere de expresie extraordinară. Eu jucam o bătrînă maniacă, rol care mă interesa prin faptul că era la antipodul celui din *Calul năzdrăvan,* iar Clody Bertola, într-un rol de mare întindere, avea în sfîrșit prilejul să-și valorifice darurile de sensibilitate și de emoție interiorizată.

Privind înapoi, aveam satisfacția de a ne fi realizat măcar în parte gîndurile. Fără pretenții de îndrăzneli și căutări de noutăți cu orice preț, repertoriul se menținuse la un nivel de relativ bună calitate, însumînd și patru lucrări originale într-o stagiune. Dar mai ales actorii tineri ai „echipei" se manifestaseră din plin și fiecare putea considera că această stagiune a fost utilă carierei sale, căci fiecare avusese pe rînd ocazia să-și verifice calitățile.

Singurul lucru pe care nu-l reușisem era să încheiem stagiunea fără deficit.

Timpurile tulburi, refuzul de a aborda repertoriul pe gustul unui anumit public burghez (nu exista nici un adulter în toate piesele pe care le jucasem, nici o „dramă sentimentală" !), ca și nenumăratele cheltuieli pe care le necesita un teatru, constituiseră tot atîtea motive pentru a nu reuși să acoperim bugetul. Critica era bună, publicul — acel care venea la spectacole — era mulțumit. *Calul năzdrăvan* trecuse de o sută de spectacole, *Domnișoara Butterfly* depășise cu mult acest număr, iar *Figurantul* se jucase de peste șaizeci de ori. Dar sălile erau departe de a fi pline și rețetele nu ajunseseră să asigure acoperirea cheltuielilor.

Făcînd şi prin aceasta o inovaţie, avusesem curajul să fim sinceri şi arătasem — într-unul din numerele caietelor noastre, înainte de premiera *Domnişoarei Butterfly* — bilanţul primelor patru luni de activitate a teatrului. Se puteau citi acolo date simple şi elocvente, ce arătau greutăţile întîmpinate de o scenă particulară care încerca să facă — fie şi la un nivel modest — un teatru de calitate.

Un singur lucru nu-l spunea acest bilanţ, dar îl lăsa să se înţeleagă : rezultatele financiare.

Dacă adunai însă cifrele, vedeai că teatrul avea un deficit de peste şapte sute de mii de lei, care reprezentau aportul celor doi asociaţi, responsabili de destinele teatrului, Tudorică Muşatescu şi cu mine. Adică reprezentau datoriile pe care fiecare le făcusem ca să susţinem această primă stagiune.

Nici succesul *Domnişoarei Butterfly,* care a urmat după acest bilanţ făcut la mijloc de stagiune, nu a îndreptat situaţia, căci sălile tot nu erau pline, aşa că, în cele din urmă, am încheiat stagiunea tot cu datorii.

Să fi fost acesta unul din motivele care l-au făcut să-şi piardă încrederea în formula colaborării noastre, sau mai degrabă Tudorică, în inepuizabila lui pasiune creatoare, era tentat deja să organizeze alt teatru, în sala de pe strada Lipscani, în care în stagiunea următoare s-a deschis „Teatrul Tudor Muşatescu" ? Poate că şi temperamentele noastre — tocmai fiindcă erau destul de asemănătoare — manifestau în această căsnicie artistică oarecare incompatibilitate. Se ştie că două săbii intră greu în aceeaşi teacă, dar se vede că asta se întîmplă mai ales cînd amîndouă sînt ascuţite...

Fapt e că în timpul verii 1940 am simţit că Tudorică Muşatescu se îndepărtează de acest copil sufletesc al lui care era Teatrul din Sărindar. Timpurile erau din ce în ce mai tulburi şi haosul politic determinat de instaurarea — în toamnă — a dictaturii fasciste nu prevestea nimic bun pentru teatru. Muşatescu avea totuşi curajul de a se avînta, împreună cu Aurel Maican, la întemeierea unui nou teatru. Pentru a i se consacra cu totul, el a renunţat la asociaţia noastră, curînd după deschiderea stagiunii

1940—1941. Ne-am despărţit, rămînînd aceiaşi buni prieteni ca înainte, legaţi în plus de o luptă comună.

Am rămas astfel singură la conducerea teatrului din Sărindar, ajutată de fiul meu. Şi am avut în această colaborare de atîţia ani mulţumirea de a vedea cum dragostea pentru arta mea se continua în sufletul aceluia care, împreună cu teatrul, fusese raţiunea existenţei mele.

Cea de a doua stagiune am deschis-o cu un spectacol închinat lui Alecsandri, cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani de la moartea sa. Ideea noastră a fost reluată, îndată ce am anunţat-o în presă, şi de alte teatre — inclusiv Teatrul Naţional — astfel că această comemorare s-a generalizat.

Felul cum am înţeles s-o facem pe scena Teatrului din Sărindar reiese foarte clar din această notă, apărută în caietul consacrat spectacolului.

„Comemorarea lui Vasile Alecsandri, ctitor al teatrului romînesc, este mai mult decît o datorie de pietate, mai mult decît o dreaptă recunoaştere a meritelor sale în istoria teatrului romînesc. Este un act de stare civilă culturală, un titlu de glorie pentru o literatură tînără, care îşi salută părintele şi, cinstindu-l, se onorează pe sine.

Teatrul din Sărindar îşi revendică locul în acest moment cultural şi înţelege să nu lipsească de la datoria de închinare pentru acela care, mai mult decît un mare autor dramatic, este o figură naţională, un restaurator şi un creator de valori culturale romîneşti.

Din vasta sa operă, în care liricul şi epicul se învecinează cu dramaticul, noi am lăsat altora, cu mijloace tehnice mai ample, înfăţişarea lui Alecsandri, poet al dramelor istorice. Ne-am îndreptat către cercetătorul dramatic al moravurilor contemporane, către piesele în care a schiţat înfăţişarea societăţii de atunci. In producţia de comedie a lui Alecsandri am căutat să culegem ceea ce îl arată un satiric de clasă, un observator lucid, în care recunoşti pe precursorul lui Caragiale, un spirit care ştia să vadă, în ridicolul epocii, marile racile ale aşezării sociale, relele ce aveau să dăinuiască şi să strice chiar

dincolo de epoca sa. Am căutat să înfăţişăm, astfel, un Alecsandri actual."

Indreptîndu-ne deci spre ceea ce ni se părea mai viu în teatrul lui Alecsandri — prin critica socială pe care o conţinea — am înscenat o serie din *Cîntecele comice* ilustrate de Millo, împreună cu comedia *Kir Zuliaridi*.

Eu am interpretat pe Chiriţa din *Chiriţa în voiaj*, în care cred că pentru prima oară se schimba tradiţia rămasă de la Millo ca rolul să fie jucat de un bărbat. Nicolae Soreanu a făcut un emoţionant *Barbu Lăutaru*, Ion Manu a întruchipat cu vervă o *Haimana* de mare pitoresc, Constantin Lungeanu un subtil *Păpuşar*, iar Coty Hociung a redat perfect figura *Paraponisitului*. In *Kir Zuliaridi* jucau doi elevi dragi ai mei, Eugenia Popovici şi Nae Roman, împreună cu Haralambie Polizu şi Cella Marion. In cadrul plin de culoarea epocii pe care îl creasE pictorul Kiriakoff, Victor Bumbeşti pusese în scenă aceste piesete cu un simţ deosebit al evocării şi al umorului, care amintea succesul său cu *Căsătoria* de Gogol.

Ca şi în prima noastră stagiune, cu un an înainte, a fost o deschidere de prestigiu artistic. Dar ea n-a trezit interesul publicului, într-o vreme de sălbatică teroare legionară, în atmosfera apăsătoare care se răsfrîngea în mod fatal asupra vieţii artistice şi mai ales asupra teatrului.

In *Elisabeta şi Essex*, de A. Josset, interpretam pentru a treia oară rolul reginei Elisabeta a Angliei — după ce jucasem versiunea lui Schiller şi pe cea a lui Bruckner. Deşi susţinută de o distribuţie în care doi protagonişti de mare talent ai Naţionalului, G. Calboreanu şi A. Pop-Marţian, luptau alături de mine, acest spectacol a mişcat şi mai puţin indiferenţa publicului, care nu simţea nevoia să vadă o dramă trasă din paginile unei istorii străine, într-o epocă în care prezentul oferea alte drame, mult mai zguduitoare şi mai apropiate de noi. Sălile erau goale, deficitul teatrului se mărea tot mai mult şi nu mai ştiam cu ce împrumuturi să-l acoperim. Am înţeles că, dacă vrem să facem să trăiască această scenă, trebuie să dăm publicului un aliment mai uşor.

In cursul verii, cîţiva actori de comedie de mare valoare organizaseră o trupă omogenă, care repurtase un categoric succes la o grădină de vară. Dar, o dată cu venirea toamnei, ei căutau zadarnic o posibilitate de a-şi continua activitatea în sală. Înţelegerea s-a făcut repede, şi întreaga trupă s-a încadrat, pentru restul stagiunii, la Teatrul Sărindar.

Astfel am ajuns la o colaborare cu compania lui Timică şi Birlic, cu care am pus în scenă o farsă, din categoria cea mai tipică a farsei : *Fritz şi Franz,* de Arnold şi Bach, spectacol care nu avea decît pretenţia de a face lumea să ridă, dar în care orice rolişor era jucat în cele mai bune condiţii. G. Timică şi Vasiliu-Birlic au susţinut cele două roluri principale, într-un ritm şi o forţă comică uluitoare, secundaţi de o distribuţie din care făceam şi eu parte, alături de Mişu Fotino, Silvia Dumitrescu, Mircea Şeptilici, Niculescu-Buzău, Romeo Lăzărescu, Angela Mateescu, Cella Marion. N-a fost deci de mirare că *Fritz şi Franz* s-a jucat vreo patru luni în şir.

Cu un succes tot atît de mare s-a jucat apoi, sub titlul *Giştele,* o prelucrare a piesei lui Aristofan, *Adunarea femeilor,* făcută de fiul meu cu colaborarea lui Tudor Muşatescu pentru o serie de cuplete, şi a lui Vasile Vasilache pentru muzică. Ca în vechile lor producţii, Stroe colaborase cu Vasilache la textul muzicii şi lucrase cu Silvia Dumitrescu şi Nora Piacentini interpretarea cupletelor lor. Dar legile rasiale ne sileau să camuflăm această colaborare sub numele, camaradereşte împrumutat, al lui Nae Roman. Seria piesei a trebuit întreruptă, după patruzeci de spectacole cu săli pline, din cauza plecării interpreţilor într-un turneu cu *Fritz şi Franz,* contractat mai dinainte.

Am dat, în acest timp, ultima premieră a stagiunii, cu o piesă italiană de G. Giannini, *Eva în vitrină,* o comedie care încerca să soluţioneze problemele grave ale vieţii unor oameni cinstiţi, în regimul fascist, propovăduind doar optimismul şi energia necurmată.

Rolul Elisabetei de Rosa, mătuşa provincială care demonstrează că omul, dacă ştie să se ia la trîntă cu viaţa, izbuteşte să se descurce din cele mai grele situaţii, era,

însă, bine construit şi l-am jucat cu plăcere. Am avut în jurul meu un ansamblu excelent, pînă la cele mai mici roluri. Mişu Fotino, R. Bulfinsky, Mihai Popescu, Tantzi Cocea, Ecaterina Niţulescu-Şahighian, Cr. Duţulescu, G. Măruţă, Ionel Ţăranu — iată nume care lămuresc succesul de care s-a bucurat această piesă, pusă în scenă cu un brio excepţional de Sică Alexandrescu.

Stagiunea, începută în condiţii dezastruoase, sub ameninţarea falimentului, se sfîrşea astfel neaşteptat de bine...

Am continuat să jucăm *Eva în vitrină* şi la începutul stagiunii 1941—1942, iar prima premieră a stagiunii a fost o comedie de Nicola Manzzari, cu fond satiric, *Oraşul fără avocaţi*. Am jucat la premieră un rol episodic, în cadrul unei distribuţii care cuprindea pe Radu Beligan, Nineta Gusti, Romald Bulfinsky, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, Mircea Constantinescu, Cr. Duţulescu etc., fiecare dintre ei realizînd un tip, chiar dintr-un rol mic. In special creaţia lui Beligan, în rolul Pillachera din această piesă, cred că va rămîne înscrisă în cariera lui, prin subtilitatea şi adevărul compoziţiei, făcută din nuanţe adînc umane şi de un umor amar, plin de semnificaţii.

Fără să fie un mare succes, piesa s-a menţinut totuşi pe afiş, destul timp ca să pot face un turneu cu *Eva în vitrină* şi să pot pregăti în linişte premiera următoare, cu piesa *Frumoasa aventură*. Vechea lucrare a lui Robert de Flers, Caillavet şi Rey, jucată pe vremuri de Compania Bulandra, s-a bucurat şi ea de o distribuţie de prima mînă. In regia lui Sică Alexandrescu, am jucat rolul simpatic al bătrînei doamne de Trévillac, avînd în jurul meu pe Tantzi Cocea şi Mihai Popescu (care a fost înlocuit de C. Lungeanu, atunci cînd Mihai a plecat să-şi continue studiile la Viena), pe Nelly Sterian, R. Bulfinsky, Iordănescu-Bruno, G. Măruţă, Mircea Constantinescu, Cella Marion, Marcel Enescu, alături de care Viorica Petrescu, o elevă la care ţineam mult, îşi făcea debutul în teatru. Radu Beligan făcea o delicioasă creaţie în rolul sincerului şi naivului Valentin Le Barroyer, jucat la Paris de Victor Boucher. Rolul acesta a fost preluat apoi de Mar-



In rolul Stareței Melania din Egor Bulîciov și alții *de Maxim Gorki (1951)*



În rolul Prostakova din Neisprăvitul *de Fonvizin (1953).*

cel Anghelescu, care l-a interpretat cu același succes, dăruindu-i umorul fin și adînca omenie ce-i caracterizează jocul.

Felicita Colombo, de Giuseppe Adami — în care jucam rolul titular, împreună cu Tantzi Cocea, C. Lungeanu, Marcel Enescu, și mai ales *Omul care zîmbește*, de Luigi Bonelli — în care jucau Radu Beligan, R. Bulfinsky, C. Lungeanu, Marcel Enescu și Nineta Gusti, în regia lui Ion Șahighian — nu au avut parte de prea mult succes. Totuși, am încheiat cu fața curată această a treia stagiune. O stagiune care se desfășurase în atmosfera apăsătoare provocată de începutul criminalului război antisovietic, în care țara fusese împinsă în 1941.

Prezența în repertoriul acestei stagiuni a unui număr relativ mare de piese italiene, care ar putea să pară curioasă, era un rezultat indirect al acestei atmosfere de război.

In adevăr, prima problemă care se ridica atunci cînd vroiai să alegi o piesă era : ce va zice cenzura ?

In toamna lui 1940, piesa *Elisabeta și Essex* fusese aprobată cu foarte mare greutate, după discuții interminabile, cenzorul găsind că ea vădește preocupări freudiene, acuzație extrem de gravă, fiindcă ne aflam în plină dictatură legionară iar Freud era evreu. De pe atunci începuse vînătoarea pentru a descoperi originea etnică a autorilor străini pe care îi anunțam. De cei englezi și americani nu mai vorbim, erau proscriși din capul locului. Ca să poată juca pe O'Neill, unele teatre și-au adus aminte că e... irlandez, ceea ce rezolva totul, Irlanda fiind o țară neutră !

Cînd am jucat piesa *Sextet*, care era scrisă de un autor austriac, Gregor Schmitt, fost secretar literar al teatrului lui Reinhardt, nu știu ce binevoitor a făcut după trei săptămîni de la premieră un denunț că autorul e evreu, și piesa a trebuit să fie scoasă de pe afiș în cîteva zile, cu severe admonestări că am vrut să înșelăm autoritățile.

Aceeași luptă a fost cu *Fritz și Franz*, unde cenzura a fost sesizată că unul din cei doi autori — nu mai știu dacă Arnold, sau Bach, sau dacă amîndoi — ar fi evrei.

Din fericire nu exista nici o dovadă în acest sens, aşa că am putut susţine cu energie contrariul, salvînd piesa şi în acest fel şi existenţa teatrului.

Iar cînd am anunţat *Romanţa,* de Robert de Flers şi Francis de Croisset, am avut aceeaşi luptă. Una din cele cîteva „gazete de teatru" săptămînale, care trăiau în special din articolele de reclamă plătite de teatre (nu de voie, ci de nevoie, căci altfel se pornea o adevărată campanie de articole menite să compromită spectacolul jucat, prin notiţe, aluzii, cronici destinate să-i scadă valoarea, dar al căror ton se schimba îndată ce plăteai!) — una din aceste gazete, fie din exces de zel antisemit, fie ca să pregătească un mic şantaj artistic-comercial, a lansat zvonul că Francis de Croisset, coautor al piesei, ar fi avut o bunică evreică. Văzînd că acest lucru primejduieşte jucarea piesei, care speram că va fi un succes, am recurs şi noi la o stratagemă. Am anunţat cenzura că nu jucăm versiunea lui de Flers şi Croisset, ci pe cea originală, după care şi-au făcut ei adaptarea, vechea piesă a lui Sheldon, care a fost... irlandez! Cum nimeni nu avea posibilitatea să ne controleze, am scăpat şi de data aceasta.

Aşadar englezi şi americani, zero. De autori ruşi sau sovietici nici nu se putea pomeni. *Livada cu vişini,* pe care doream de atîta timp s-o joc, rămînea doar un vis, chiar şi acum cînd aveam teatrul meu! Pentru a juca autori francezi, trebuiau să fie trecuţi prin ciurul cenzurii, care să constate că au strămoşi garantaţi arieni, ceea ce nu era întotdeauna posibil. Dacă nu era vorba de un autor jucat la Paris sub ocupaţie, nu puteai oferi cenzurii nici o garanţie. Cît priveşte piesele germane, am avut cochetăria de a nu juca, în acele timpuri, nici o piesă germană. Am renunţat să joc chiar şi *Blana de biber* — pe care o înscrisesem în repertoriu şi o anunţasem încă de la deschiderea teatrului, în 1939.

Ce mai rămînea? Fireşte, rezervorul pieselor italiene, care aveau o serie de avantaje. Întîi, faptul că puteam lua cunoştinţă de ele, lucrările noi ale dramaturgilor italieni sosind la Bucureşti prin intermediul revistei *Il dramma,*

care publica regulat cîte o piesă de teatru, și prin intermediul regizorului Fernando de Cruciatti. In al doilea rînd, faptul că în ce privește autorii italieni nu se punea problema originii rasiale, un autor jucat în Italia constituind pentru autorități o garanție suficientă. In sfîrșit, producția italiană de teatru din acei ani — ca și cea cinematografică, în care se pregăteau primele filme neo-realiste — a constituit un rezervor de tendințe învăluit protestatare împotriva ideologiei regimului fascist, tendințe desigur indirecte și foarte atenuate, dar totuși existente, și care făceau ca aceste piese să fie mai apropiate de sentimentele publicului nostru.

Aceste piese ofereau teme cu totul străine de cele pe care autorii oficiali ai fascismului le preconizau: așa-zisa glorificare a eroilor, ca în *Iuliu Cezar* de Corradini sau *Napoleon* de Forzano, jucate pe vremuri de Teatrul Național. Dimpotrivă, temele lor erau luate din viața de fiecare zi, aducînd pe scenă, cît de cît, oameni simpli care se zbat sub apăsarea mizeriei, ca în pensiunea lui Lory, și năzuiesc să scape din ea hrănindu-se cu o himeră, sau oameni care încearcă să învingă greutățile vieții prin energie și optimism, ca Elisabeta din *Eva în vitrină*.

Am subliniat aceste lucruri spre a arăta cîte dificultăți întîmpinam, în acei ani întunecați, pentru alcătuirea unui repertoriu. Dificultăți care au culminat atunci cînd am reluat comedia amară a lui George Mihail Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia,* într-o vreme cînd năzuința spre mai bine a Nastasiei suna mai mult decît oricînd ca un apel spre „altceva"...

Aceste greutăți m-au făcut să primesc cu bucurie comedia originală pe care mi-a adus-o spre reprezentare Puiu Maximilian, *Secretara tatii*. Era o comedie muzicală, cu un text ușor, nepretențios, dar optimist, cu o muzică foarte inspirată, de Nicolae Kirculescu, care a reușit să scrie aproape numai bucăți de succes. *Violete pentru fete* se mai cîntă și azi, după cum populare au fost și cîntecul cu substrat critic *Bani, bani!* și multe altele. Am socotit că nici un gen nu merită disprețul suveran al ideilor precon-

cepute și că, în definitiv, o comedie muzicală bună, scrisă de autori romîni, trebuie să-și afle și ea debușeu.

Am prelungit deci stagiunea pe timpul verii și am jucat această lucrare, care a ținut afișul aproape șase luni. Am căutat însă ca și acest spectacol ușor să fie prezentat în condiții optime de interpretare. De aceea am făcut apel la V. Maximilian să-și dea concursul pentru piesa fiului său, secondat de Constantin Lungeanu, Al. Giugaru, Florica Demion, Virginica Popescu, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, Florica Sterescu, Viorica Petrescu, Romulus Neacșu etc. In regia lui Puiu Maximilian, nu numai autor dar și priceput regizor de comedie, ei au asigurat piesei o interpretare ireproșabilă, care a explicat în bună parte succesul spectacolului.

Colaborarea cu V. Maximilian, care a început incidental cu *Secretara tatii,* s-a statornicit mai apoi și a durat trei stagiuni, din 1942 pînă în 1945.

Am găsit în știința și în dragostea de teatru a lui Maximilian, în probitatea și conștiința sa profesională, în prietenia și înțelepciunea sa, cea mai prețioasă colaborare, nu numai ca partener dar și ca sfătuitor în problemele conducerii unui teatru, în care el aducea îndelungata sa experiență din atîtea formații la ale căror destine prezidase în cursul bogatei sale cariere.

Ca partener, am simțit cea mai reală satisfacție să joc cu acest artist adevărat, cu care jocul meu se contopea într-o înțelegere perfectă, fără căutarea „cîrligelor" personale, ce umbresc de atîtea ori jocul actorilor comici. Iar ca regizor el știa să valorifice fiecare intenție, cu un respect total față de text și de public.

Din nefericire, n-am putut să consacru forțele noastre unui repertoriu la nivelul la care am fi putut și am fi dorit amîndoi să ne situăm. Motivele le-am arătat. Am jucat totuși împreună cîteva piese italiene de bună calitate și am reluat cu el două succese ale sale din Compania Bulandra, *Băiatul* de Jacques Deval și *Nevestele farmacistului (Bourrachon)* de Laurent Doeillet. Dar mai ales am avut bucuria să înscriu la activul teatrului, cu colaborarea

...a, două spectacole de mare valoare: *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw şi *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu.

La începutul stagiunii 1942—1943, cînd a început colaborarea cu V. Maximilian, am hotărît ca, pe lîngă echipa noastră, în care mai aveam aportul lui Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Ion Gheorghiu, Florica Sterescu, Cella Marion, care au jucat în *Puşlamaua,* să formăm şi o a doua echipă, care să permită plecarea unei piese în turneu in timp ce cealaltă trupă juca la Bucureşti.

Această echipă se bizuia pe aportul unui cvartet de tineri: Radu Beligan, Nineta Gusti, Nora Piacentini, Mircea Şeptilici, care aveau să-şi formeze în stagiunea următoare, împreună cu Marcel Anghelescu, propria lor trupă. Teatrul din Sărindar era astfel o pepinieră de... viitori directori de teatru.

Cvartetul s-a transformat la deschiderea stagiunii în cvintet, prin aportul lui Clody Bertola în piesa *Domnişoara de ciocolată* de Paul Gavault, şi a devenit mai tîrziu un sextet în piesa... *Sextet,* prin prezenţa lui Marcel Enescu şi a Cellei Marion. Amîndouă piesele au mers destul de bine, şi seria celei din urmă a fost întreruptă doar prin intempestiva ei scoatere de pe afiş de către cenzură.

Spre sfîrşitul stagiunii cele două echipe s-au contopit, în parte, în distribuţia piesei *Fiorii primăverii* de Carlo Veneziani, în care Maximilian, Al. Giugaru şi cu mine am jucat împreună cu Nora Piacentini, Mircea Şeptilici, Clody Bertola, Virgil Vasilescu, Titu Vedea, precum şi elevele mele Aura Rădulescu şi Getta Cibolini, în regia lui V. Maximilian.

La sfîrşitul stagiunii, încurajată de precedentul cu *Secretara tatii,* al cărei succes ne îngăduise să facem o „stagiune de vară" în sală, am încercat acelaşi lucru cu piesa *N-o fi adevărat, dar eu tot cred,* a unuia din componenţii unui celebru trio italian de actori-autori, Peppino de Filippo, fratele lui Eduardo. Dar ceea ce reuşise să facă o comedie muzicală nu s-a putut realiza cu un spectacol in proză, şi piesa a mers atît de slab, încît a trebuit să întrerupem spectacolele.

Le-am reluat la deschiderea stagiunii de toamnă, pînă la pregătirea unei alte premiere. Cîțiva elevi ai mei, printre care Virgil Popovici, Tamara Vasilache, Lucica Georgescu, își făceau primii pași pe scenă în acest spectacol.

In general, toată această stagiune nu merita decît calificativul de satisfăcător, și aceasta cu indulgență. Nu au fost nici „căderi", nici „lovituri", cum se spunea în limbaj teatral comercial. Dar nici piese de care să mă bucur că le-am jucat pentru valoarea lor. Ceva călduț și fără importanță, fără vreo reală satisfacție artistică. Se răsfrîngea în atitudinea noastră, searbădă și dezorientată, atmosfera tot mai apăsătoare provocată de urmările funeste ale războiului antisovietic, în care fusese tîrîtă țara.

Prima piesă nouă, cu care de fapt se inaugura stagiunea 1943—1944 a fost *Băiatul*, de Jacques Deval, un vechi succes al lui Maximilian din timpul Companiei Bulandra. Piesa a plăcut și acum, dar rolul titular era jucat departe de nivelul la care îl ridicase Al. Finți, care la Teatrul Bulandra făcuse din el o creație emoționantă, punîndu-și în valoare toate calitățile sale de inteligență, sensibilitate și vibrație interioară.

Am jucat rolul doamnei Lebarmecide în condiții dramatice. In adevăr, în ajunul premierei, urcînd cîteva trepte de la scenă, am făcut un pas greșit și am căzut. Am simțit o durere îngrozitoare, și glezna mi s-a umflat și s-a învinețit. Doctorul a opinat pentru repaus complet și o radiografie, spre a se vedea dacă e vorba numai de o luxație sau dacă e o fractură. A doua zi era însă premiera. Puteam să mă mai gîndesc la altceva? Am mers înainte chinuită de dureri îngrozitoare. Abia a treia zi de la accident am făcut o radiografie, care a constatat o fractură maleolară. Profesorul Alexandru Rădulescu, auzind că am jucat trei spectacole cu piciorul fracturat, mi-a spus:

— Dumneavoastră, actorii, parcă sînteți făcuți să contraziceți pe medici! Cum ai fost în stare?

Mi-a pus piciorul în ghips și totuși, așa, tîrînd un butuc de piatră și modificînd punerea în scenă spre a nu fi si-

lită să mă mişc aproape de loc, am mai jucat două seri, pînă ce am putut fi înlocuită în rol.

De altfel, am mai avut în cariera mea — ca mulţi actori — prilejul de a juca în asemenea condiţii grele.

In 1946 am jucat în reprezentaţie la Teatrul Ateneului, împreună cu Puia Ionescu şi G. Demetru, frumoasa piesă *Dragoste, carte de aur* de Alexei Tolstoi — în care interpretam rolul împărătesei Ecaterina a Rusiei. In ajunul premierei, întorcîndu-mă acasă de la repetiţia generală, am avut un accident de maşină. Stăteam lîngă şofer, şi uşa s-a deschis în mers, la un viraj. Mi-am pierdut echilibrul şi am căzut din maşină. Aş fi putut rămîne moartă pe loc, dar, din fericire, maşina mergea încet şi era foarte joasă, aşa că în rostogolire m-am ales doar cu o plagă adîncă sub genunchi, însă fără vreo fractură.

Dusă imediat, noaptea, la spital, mi s-a cusut rana şi am fost aşternută pe injecţii masive de penicilină, spre a evita o infecţie. Dar a doua zi era premieră şi, în ciuda ordinelor doctorului, am refuzat să amîn spectacolul, ca să nu-mi încurc camarazii. M-am dus de la spital la teatru şi am jucat, cu injecţii de penicilină şi de novocaină spre a evita durerea şi infecţia. Am jucat aşa trei spectacole, pînă ce Nelly Sterian a putut intra în locul meu. Cu mulţi ani înainte voisem să joc acest rol la Teatrul Naţional, dar fără să reuşesc a convinge pe cei în drept să joace piesa... Şi acum, împrejurările mă împiedicau să mă bucur de el !...

Mai recent, în timpul reprezentaţiilor cu *Citadela sfărîmată*, am refuzat de mai multe ori să las ca spectacolul să fie suspendat, fie atunci cînd mi-am fracturat un deget — şi am preferat să joc cu mîna în ghips, ascunzînd-o sub un voal — fie atunci cînd inima mă necăjea şi doctorii cereau repaosuri de cîte şapte zile cel puţin. Căci mi-am făcut un punct de onoare ca, orice ar fi, un spectacol să nu se suspende din cauza mea.

Stagiunea 1943—44 a fost cea mai bună stagiune pe care teatrul a avut-o, de la înfiinţarea sa. Am acoperit-o pe toată, din toamnă şi pînă în aprilie, numai cu trei

piese : *Băiatul, Romanța* și *Domnișoara Nastasia,* iar calitatea spectacolelor a fost în continuă creștere.

In această stagiune, pentru prima oară, am dat teatrului numele de „Teatrul Maria Filotti". In stagiunea precedentă adăugasem sub titulatura de „Teatrul din Sărindar" mențiunea „Teatrul Maria Filotti" în loc de cea de pînă atunci: „Direcția artistică Maria Filotti". Tot așa, la Paris „Théâtre de l'Athénée" purta mențiunea „Théâtre Louis Jouvet" iar „Théâtre Montparnasse" pe cea de „Théâtre Gaston Baty", pentru a marca deosebirea dintre numele sălii de teatru, ce servea publicului drept orièntare în spațiu, și numele celui care, prin munca sa, dădea viață formației teatrale vremelnic adăpostite în acea sală. Dacă am schimbat acest lucru ulterior, adoptînd denumirea de „Teatrul Maria Filotti", a fost fiindcă am constatat că publicul nu mai simțea nevoia orientării în spațiu, nu mai spunea „mă duc la Teatrul din Sărindar", ci spunea „mă duc la teatru la Filotti". Am ratificat deci pur și simplu acest plebiscit al publicului.

După succesul cu *Băiatul,* urma să plecăm în turneu cu această piesă. Am programat deci un spectacol în care nici Maximilian, nici eu să nu jucăm și care să țină afișul teatrului în timpul turneului nostru.

Făcusem în acest scop un contract cu Tantzi Cocea pentru o piesă și i-am propus să joace rolul Rittei din *Romanța,* ceea ce a acceptat cu entuziasm. Astfel, aducînd pe scenă după aproape douăzeci de ani — sub egida mea, dar cu o intrepretă din altă generație — rolul de care se lega amintirea unuia din cele mai mari succese ale carierei mele, am avut impresia că fac, în modul cel mai clar, gestul simbolic de a trece celor ce mă urmează moștenirea experienței mele, de a-i încuraja și sprijini în afirmarea darurilor lor.

In adevăr, rolul din *Romanța* a constituit și pentru Tantzi Cocea o afirmare definitivă. In rolul pastorului Tom — de care se lega amintirea lui Tony Bulandra, smuls dintre noi cu puțină vreme înainte — G. Demetru a făcut o frumoasă creație, plină de sensibilitate și omenesc — în care Constantin Lungeanu i-a urmat, cu un succes egal —

iar Bulfinsky a fost impresionant în rolul lui Rochard. Văzînd această nouă distribuție, în care Ana Barcan debuta în rolul pe care Maria Mohor îl jucase cu mine iar alți doi elevi ai mei, Viorica Petrescu și Virgil Popovici, erau cei doi nepoți ai pastorului, aveam în adevăr impresia că „se schimbă garda". Strunită de mîna sigură a lui Sică Alexandrescu, în decoruri și costume pline de detalii evocatoare ale epocii, cu muzica de scenă aranjată de compozitorul Paul Constantinescu, *Romanța* a fost și de astă dată, dincolo de conținutul ei minor, un *spectacol* frumos și de mare succes.

La începutul lunii martie 1944, deși se juca cu același succes ca și în prima zi, *Romanța* a trebuit să plece în turneul ale cărui date erau angajate mai de mult, și am dat premiera *Domnișoarei Nastasia,* care era gata pregătită, dar pe care succesul *Romanței* ne obligase de mai multe ori s-o amînăm.

Domnișoara Nastasia constituia pentru noi o mare satisfacție morală. După atîtea greutăți, două succese ne îngăduiau în sfîrșit să ne odihnim gîndurile și dorurile de artă în două spectacole cu piese de necontestată valoare. Pregătisem pentru aceasta — la sugestia lui Maximilian — *Domnișoara Nastasia* și puneam în studiu *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, pe care doream de mult s-o joc. Dovadă evidentă că numai greutățile financiare împiedicau teatrul de a se menține permanent la nivelul înalt pe care l-aș fi dorit.

Caietul care a apărut cu ocazia premierei piesei lui G. M. Zamfirescu — cu mai multe articole consacrate piesei și autorului — avea în fruntea sa următoarea însemnare :

„Este al cincilea an de cînd Maria Filotti conduce acest teatru. In vremuri cînd teatrul romînesc vede atîtea închegări efemere și atîtea eforturi irosite fără a doua zi, cinci ani de viață reprezintă pentru un teatru un majorat și o biruință.

Teatrul Maria Filotti a ținut să o sărbătorească printr-un omagiu adus unei capodopere a literaturii dramatice

originale, readusă pe scenă, după doisprezece ani, în condiții alese.

Și fiindcă sînt cinci ani de cînd aceste «Caiete» au rupt cu drumul obișnuit al programelor-reclamă și s-au silit să dea spectatorului o orientare asupra piesei, autorilor și interpreților — închinăm acest număr amintirii lui George Mihail Zamfirescu..."

Domnișoara Nastasia s-a jucat în regia lui V. Maximilian și în decoruri de Traian Cornescu, cu Maximilian — care și-a reluat cu aceeași duioasă și adîncă omenie creația din rolul lui Ion Sorcovă — Nicolae Sireteanu în Vulpașin, Eliza Petrăchescu în Nastasia, Raluca Zamfirescu, răscolitor de mișcătoare în Luca Lacrimă, elevul meu Romulus Neacșu în Luca și un ansamblu foarte omogen în care alți cîțiva elevi ai mei aveau prilejul de a lua contact cu scena.

A fost un covîrșitor succes, succes pentru spectacol, dar mai ales pentru cei trei interpreți principali: Maximilian, Sireteanu și Eliza Petrăchescu, remarcabilă întrupare a Nastasiei, rolul în care, pe vremuri, Sorana Țopa făcuse o creație admirabilă. Dar abia la o lună de la premieră, sălbaticele bombardamente din aprilie 1944 au întrerupt toată activitatea teatrală a Bucureștiului. Și Teatrul Maria Filotti suferise de pe urma lor, o bombă căzută în curte producînd stricăciuni la instalațiile de apă și canalizare. Actorii înspăimîntați plecaseră din București, turneul cu *Romanța* se întrerupsese în plin succes. Muzele tăceau. Simțeam că se apropie clipe hotărîtoare pentru țară.

Peste vară am făcut reparații teatrului și așteptam să reluăm în toamnă spectacolele cu *Nastasia* și să jucăm *Doamna Warren,* cînd, în seara de 23 August, în comuna din apropierea Bucureștiului unde mă aflam, am ascultat la radio, plină de bucurie, vestea marelui eveniment care avea să schimbe cursul istoriei în țara noastră. Mi se părea că totul e deodată luminos, ca după un vis urît, și așteptam cu nerăbdare să treacă ceasurile pînă a doua zi, să alerg la București, să-mi caut colegii, și împreună să pornim la o muncă nouă, într-o țară nouă, liberă, ce ră-

sufla uşurată, liniştită, după toate spaimele ce-o bîntuiau de-atîţia ani... În euforia evenimentelor mi se părea că au dispărut dintr-o dată toate greutăţile, parcă războiul s-ar fi sfîrşit... Dar chiar a doua zi aveam să înţeleg, zguduită de durere, cîte ceasuri grele mai aveam de înfruntat.

Căci furia oarbă cu care aviaţia nazistă s-a năpustit în zilele următoare asupra Bucureştiului n-a cruţat nici teatrele. În acelaşi bombardament care distrugea Teatrul Naţional, Teatrul Maria Filotti a fost şi el lovit în plin. Şi cînd am privit cele două ruine, atît de aproape una de alta, am plîns de două ori, pentru casa de artă în care crescusem şi muncisem treizeci de ani, şi pentru această sală micuţă, care era casa mea artistică de acum şi în care bombele îngropau atîtea visuri.

Toate instalaţiile scenei şi sălii erau distruse de furia incendiului; cortina, scaunele, duşumeaua nu mai erau decît grămezi de lemne arse, toate decorurile şi mobilele erau scrum. O grămadă de moloz, bîrne şi fiare îndoite zăceau amestecate, în dimineaţa de 27 august, între zidurile fumegînde de pe care şi tencuiala căzuse, şi care vegheau triste deasupra maldărului de ruine calcinate, ce reprezenta urmele unei activităţi pătimaşe de atîţia ani.

Dar viaţa mă obişnuise cu loviturile ei. Ştiam că niciodată nu mi-a fost dat să realizez ceva fără muncă îndîrjită şi lacrimi amare. Şi în atmosfera ce domnea în jurul-mi, de febrilă întrecere pentru a vindeca rănile pe care războiul le lăsase pe trupul ţării, nu înţelegeam să stau cu mîinile încrucişate.

Făcînd multiple împrumuturi, cu o muncă de zi şi de noapte, cu o nesecată risipă de energie a mea şi a fiului meu, în numai patru luni am ridicat din nou teatrul din cenuşa în care se prefăcuse atîta muncă, atîtea nădejdi şi atîtea succese. Am profitat de prilejul că reconstruiam totul din nou, ca să-i aduc o serie de îmbunătăţiri substanţiale: o scenă mai înaltă, cu posibilităţi de manevrare a decorurilor la pod şi cu fundal fix, o magazie de decoruri mai mare, o nouă instalaţie de electricitate, perfecţionată, revizuirea încălzirii, trape la scenă, o pantă mai bună în sală, reflectoare etc. Sfaturile experte ale lui

Traian Cornescu şi ale meşterilor Naţionalului — Popa pentru electrică şi Lazăr pentru instalaţiile scenei — îmi fuseseră de mare ajutor.

Şi astfel, înainte de anul nou 1945, la patru luni după ziua tragică în care pe acolo nu mai erau decît ruine, Teatrul Maria Filotti îşi deschidea porţile pentru a şasea stagiune. Firul activităţii întreruptă la 4 aprilie se înnoda iarăşi în faţa spectatorului, în haină nouă.

„Doamnelor şi domnilor, spectacolul continuă"...

Am reluat *Domnişoara Nastasia* — căreia a trebuit să-i facem din nou decorurile, arse în incendiul teatrului — cu o altă distribuţie. Irina Răchiţeanu era de astă dată Nastasia, alături de un alt excelent elev al meu, Aurel Rogalschi, în Vulpaşin. Şi era o bucurie să văd alături de Maximilian pe aceşti doi artişti tineri, ce mergeau atît de sigur către deplina maturitate a talentului lor.

Pe Irina Răchiţeanu am avut-o ca parteneră, creînd o impresionantă Vivie, în premiera care a urmat imediat după aceea : *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw. Maximilian în Pastor, Storin în Crofts, Soreanu în Praed, dădeau capodoperei lui Shaw o magistrală interpretare, în regia lui Victor Ion Popa.

Mai ales reîntîlnirea, în spectacolul acesta, cu Storin, vechiul meu coleg de Conservator, marele meu camarad din teatru — cu care nu mai jucasem din 1924, de la *Maria Stuart* — şi admirabilul om şi prieten de totdeauna, mi-a prilejuit o bucurie deosebită. Îmi aduceam aminte de ziua aceea cînd, cu aproape patruzeci de ani înainte, ieşind amîndoi de la producţia absolvenţilor Conservatorului, îşi exteriorizase entuziasmul tineresc în cel mai neaşteptat chip : mă apucase ca pe un fulg şi mă cocoţase, dintr-o aruncătură, pe craca unui pom din curtea Conservatorului, unde rămăsesem agăţată, uluită, amuzată, dar şi puţin cam încurcată de problema coborîrii...

Pentru mine rolul doamnei Warren constituie una din amintirile artistice cele mai scumpe, căci — aşa cum am mai spus — în cei zece ani de existenţă a Teatrului Maria Filotti am avut prea puţine ocazii să-mi aleg roluri după dorinţa mea, fără obligaţia dureroasă de a cîntări ce re-

zultat poate avea, fără a mă întreba dacă un impuls de a mă manifesta personal, de a realiza un rol care mi-e drag, nu riscă să pericliteze existența teatrului. De astă dată, deși eram într-un moment critic și încărcată de datorii — sau poate tocmai de aceea — am socotit că după atîtea sacrificii puteam să accept și riscul unui succes de public relativ, pentru satisfacția unui succes moral real.

Vroisem să joc rolul cu mulți ani înainte. Am încă în sertare corespondența dusă cu traducătorii francezi ai lui Shaw, soții Hamon, cărora le cerusem să-mi obțină de la autor dreptul de a juca piesa și care mă întrebau ce rol vreau să joc — al doamnei Warren sau al lui Vivie? (Era în 1927!) Dar Teatrul Național refuzase să pună în scenă această lucrare, socotind că nu va fi înțeleasă și apreciată de publicul nostru. Cîțiva ani mai tîrziu, admirabil jucată de Lucia Sturdza Bulandra și de excelenții săi camarazi din Compania Bulandra, ea cunoscuse un succes categoric, care-mi dădea dreptate!

Bucuriile mult așteptate sînt cele mai prețioase. Poate de aceea rolul doamnei Warren mi-a rămas în suflet, ca o răscumpărare a multor renunțări și decepții pe care mi le-a impus activitatea a ceea ce se chema că este „teatrul meu".

Spectacolul a fost extrem de bine apreciat. El totuși n-a repurtat răsunătorul succes de public de care am fi avut nevoie în acel moment, spre a susține o stagiune începută tîrziu și grevată de nenumărate sarcini. Nici piesele următoare — deși se bucurau de un ansamblu excelent — din care făceau parte, în afară de Maximilian și de mine, Mișu Fotino, Irina Răchițeanu, Sandina Stan, Raluca Zamfirescu, Aurel Rogalski — nu au reușit să rezolve problemele teatrului. Erau două comedii oneste și minore, *25 de ani de fericire* și *Nevestele farmacistului (Bourrachon)* cu care scontasem un succes mai important, mai ales că cea din urmă fusese jucată pe vremuri, cu un frumos succes, tot de Maximilian, la Teatrul Bulandra. Rezultate tot atît de relative a avut și o duioasă comedie de Leonide Moguy, *Piciul,* jucată în timpul verii, cu Timică în rolul principal.

Era evident că, în fața atîtor dificultăți, se punea însăși problema existenței teatrului, în preajma deschiderii stagiunii 1945—46, cea de a șaptea stagiune a sa!

Trebuie să fac aci o paranteză și să relev unele aspecte pe care le-a avut teatrul particular din țara noastră.

Primele trupe particulare de la noi, începînd cu Millo si Pascaly, au luat naștere în jurul personalității unui actor sau a unui grup de actori proeminenți, și au trăit datorită numai girului valorii lor, capabilă să atragă publicul. Munca acestor actori protagoniști, dragostea publicului pentru ei, prestigiul lor artistic, constituiau „capitalul" înjghebării respective, care nu dăinuia decît în măsura în care acest capital moral-artistic putea fi valorificat.

Acest lucru a continuat să fie valabil de pe vremea lui Pascaly și pînă la compania lui Vasiliu-Birlic. Așa a fost în primul rînd compania lui Davila, așa au fost apoi companiile Marioarei Voiculescu — înainte și după primul război mondial — sau Compania Excelsior, în care erau asociați o serie de actori proeminenți. Așa a fost, timp de peste două decenii, compania soților Bulandra, cu asociații de mai tîrziu: Manolescu, Maximilian, Storin etc. La fel și trupele formate în diferite perioade de Ion Manolescu, Mișu Fotino și mulți alții.

Evoluția social-economică dintre cele două războaie a dat însă naștere, alături de acest gen de trupe, și unui cu totul altfel de teatru particular, generat de interese exclusiv comerciale. Pe măsură ce populația capitalei se mărea și apăreau noi contingente de burghezi proaspăt îmbogățiți, unii „oameni de afaceri" și-au zis că dorința de distracție a acestor spectatori needucați putea fi lesne speculată ca o sursă de cîștig ușor.

Ei au părăsit vechile lor „branșe" de activitate comercială și au trecut la exploatarea artei dramatice, acaparînd cele mai bune din puținele săli de teatru bucureștene. Avînd astfel la îndemînă mijlocul esențial și necesar al activității actoricești, ei au putut sili pe actori să devină angajații lor, fiindcă altfel nu ar mai fi avut unde activa. Iar pe măsură ce au crescut mijloacele de care dispuneau,

ei au început să momească şi pe actorii de vază ai altor companii particulare sau ai primei noastre scene.

Bineînţeles că în aceste teatre, conduse de oameni total străini de artă, piese şi actori erau aleşi şi utilizaţi numai după criteriul comercializării lor, pur şi simplu ca o marfă. Artiştii nu mai aveau nici un cuvînt în alegerea pieselor. Antreprenorii îşi stabileau repertoriul numai în funcţie de probabilitatea succesului de public. Şi fiindcă publicul căruia se adresau era lipsit de educaţie artistică, de gust şi de discernămînt, calitatea repertoriului a mers scăzînd, din ce în ce mai jos.

Nu mai erau „trupe" actoriceşti, erau „întreprinderi" teatrale, guvernate de toate regulile exploatării capitaliste. Şi la un moment dat, ele au ajuns să-şi mărturisească acest caracter, devenind societăţi anonime. De aci încolo, mijloacele „liberei concurenţe" n-au mai cunoscut nici o oprelişte. Păţania mea cu *Scita* — de care am pomenit mai înainte — mi-a dat ocazia să le gust şi să le apreciez personal. Dar deosebit de pilduitoare pentru acest aspect de teatru particular sînt peripeţiile celei mai stabile şi mai importante dintre companiile întemeiate de adevăraţi artişti — compania soţilor Bulandra şi a asociaţilor lor. Cînd a pierdut contractul de închiriere al sălii Comedia, asociaţia Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin a trebuit să rişte totul pentru construirea unei săli noi, spre a avea unde să-şi continue activitatea. Iar atunci cînd a trecut printr-o situaţie financiară critică, asociaţii n-au mai avut altă soluţie decît să încadreze şi teatrul lor în acel adevărat trust teatral care era *Scita,* devenind pentru un timp angajaţii comanditarilor acestei „societăţi anonime" — simpli negustori de teatru fără nici o contingenţă cu arta — care puteau exploata pe toţi oamenii de teatru angajaţi de ei, numai fiindcă ajunseseră să posede aproape toate sălile din Bucureşti.

Dar şi în această epocă tristă a teatrului romînesc au continuat să existe trupe ce aparţineau celuilalt gen de teatru particular şi a căror tradiţie cobora de la companiile lui Pascaly, a lui Davila sau a soţilor Bulandra. In ele elementul motor era dorinţa de afirmare artistică,

liberă, după propriile sale criterii, a unui artist sau grup de artişti, care simţeau nevoia de a-şi valorifica, în rolurile dorite de ei, adeziunea pe care ştiau că o pot obţine de la publicul ce-i îndrăgise. Apărînd într-o atmosferă infectată de teatrul comercial, aceste trupe constituiau un fel de reacţiune faţă de el. Cred că şi Teatrul din Sărindar — mai apoi „Maria Filotti" — s-a înscris pe această linie. Iar ea a fost continuată şi în timpurile mai recente, cîtă vreme a existat teatrul particular. De cîte ori actorii tineri au simţit că pot duce pe umerii lor răspunderea unei trupe, adică atunci cînd şi-au dat seama că publicul vine la teatru *pentru ei*, pentru calităţile lor, şi cînd au dorit — pe baza acestui fapt — să joace un repertoriu care să le dea sentimentul că aceste calităţi sînt valorificate în chipul cel mai adecvat, atunci ei şi-au făcut propriile lor trupe; e cazul Companiei Birlic, al formaţiei Radu Beligan-Marcel Anghelescu-Nora Piacentini, al Teatrului Nostru — cu asociaţiile Dina Cocea-Tantzi Cocea-Fory Etterle — cazul Teatrului Mic, condus de Eugenia Zaharia cu George Calboreanu etc. Peste tot capitalul era mai ales munca şi prestigiul actorilor, care dădeau trupei nu numai girul lor moral, dar îi dădeau şi energia lor, jucînd adesea zi de zi, cîte zece spectacole pe săptămînă. In schimb, se mîngîiau cu iluzia că-şi pot alege rolurile în toată libertatea!... Dar e suficient să cercetezi repertoriile acestor trupe, spre a constata cît de relativă era această libertate, legată de tot felul de circumstanţe, care o limitau la „a alege ceea ce *vrei* să joci din ceea ce *poţi* să joci".

In teatrul pe care l-am condus, am avut şi eu aceeaşi soartă, căci n-am avut decît rareori plăcerea de a putea juca ceea ce doream. Numai cîteva piese — am mai spus-o — mi-au dat această satisfacţie: *Calul năzdrăvan, Chiriţa, Eva în vitrină, Profesiunea doamnei Warren, Bani turbaţi, Mamouret, Filomena Marturano*. Am preferat totuşi, cu orice riscuri, măcar această semilibertate şi am rezistat încercărilor pe care diferiţi antreprenori de teatru le-au făcut spre a ajunge să controleze şi această scenă, pe

calea ocolită a „finanțării", atunci cînd — după vreun insucces — treceam printr-un moment greu.

Asemenea încercări s-au produs, bineînțeles, și în acea vară 1945, cînd situația noastră era evident precară. Am primit atunci insistente propuneri de ajutor material de la diferiți capitaliști care doreau să intre ca așa-ziși asociați cu mine la conducerea teatrului. Dar știam unde duce această portiță deschisă criteriului pur comercial, și am refuzat și de astă dată.

Fiindcă se cerea totuși ceva nou, o formulă care să dea un alt elan teatrului, m-am gîndit că singura asociație de dorit este aceea a cît mai multor forțe artistice, cît mai valoroase. Și iată de ce, la începutul stagiunii 1945—46, am realizat, cu cîțiva camarazi mai tineri, o asociație care a luat conducerea teatrului: Asociația Maria Filotti-Marietta Deculescu-Elvira Godeanu-A. Pop-Marțian. Propusesem să vină alături de noi și lui Timică, Silviei Dumitrescu și prietenului Calboreanu — care părăsise efemera sa asociație cu Eugenia Zaharia la conducerea Teatrului Mic — dar ei au preferat să ne dea concursul numai în unele reprezentații.

Ca în toate împrejurările importante din scurta istorie a teatrului meu, am vrut să leg acest moment de o piesă originală. Ca și la inaugurarea teatrului, la împlinirea a cinci ani de existență sau la inaugurarea sălii reconstruite, debutul noii asociații s-a făcut cu o piesă romînească. Am ales *Ion al Vădanei,* comedia lui Nicolae Kirițescu, în care Pop-Marțian făcuse la Național o frumoasă creație și în care eu însămi mai jucasem, cu șapte ani înainte, într-un turneu. De astă dată am jucat alt rol decît atunci, într-un ansamblu cum cred că nu mai avusese piesa, cu Pop-Marțian, Timică, Silvia Dumitrescu... Ne dădea concursul și Costache Antoniu, acest mare artist, în care vibrează toate coardele omeniei, și care, împletind umorul, duioșia și convingerea, ridica rolul paznicului Vasile la importanța unui simbol. În decorurile lui Norris și regia autorului, piesa a constituit un succes de bun augur pentru noua înjghebare.

Sensul reluării lui *Ion al Vădanei* era subliniat în articolul semnat de Ion Pas, în Caietele noastre, ce situa piesa „pe linia lucrărilor cu tîlc social, care îndeplinesc și o funcție utilă de corijare a moravurilor. Dar pentru aceste motive era, poate, în ordinea logică a lucrurilor ca autorul și scrierile sale să aibă un regim de persecuție atunci cînd intoleranța și absurdul se înscăunau puternic în nefericita viață politică a Romîniei...

Un motiv mai mult ca opera să-și reia cariera, astăzi, în orînduirea nouă, democratică, liberă, cînd publicul va putea să-și dea seama de curajul, dovedit în împrejurări grele, al autorului, și să prețuiască lucrarea pentru meritele ei teatralicești și pentru corosiva ei semnificație."

Aruncînd acum o privire retrospectivă asupra repertoriului jucat în primii ani de după 23 August de toate teatrele particulare, pot să-mi dau seama cîtă confuzie și dezorientare dovedeau fluctuațiile noastre în alegerea pieselor. Era evident că toți doream să facem o cotitură în repertoriu, pentru a-l face să corespundă noilor condiții, dar toate eforturile de a ne angaja pe un drum nou erau limitate de lipsa noastră de perspectivă din acea vreme și mai ales de obișnuința vechei concepții despre teatru, care constituise atmosfera atîtor ani și pe care acum o duceam în cîrcă ca pe un mort. Lupta între vechi și nou începuse în conștiința oamenilor de teatru, dar clarificările se realizau cu prețul unor mari eforturi, treptat, cu salturi, întoarceri și contradicții, care astăzi îmi par absurde dar pot fi înțelese. Zvîrcolirile acestea inconștiente se oglindeau perfect în alegerea repertoriului și în confuziile care îl stăpîneau.

Astfel, dacă *Ion al Vădanei* se încadra oarecum în orientarea către un nou conținut, ce abia începea să se simtă în activitatea noastră teatrală, piesa următoare rămînea încă puternic tributară vechiului repertoriu, din care de altfel era culeasă. Căci *Păpușile,* de Pierre Wolff, era un vechi succes al Teatrului Național — reluat în repetate rînduri — și căruia noi n-am putut decît să-i dăm o patină nouă, printr-o grijă deosebită pentru prezentarea

spectacolului. Spiritul de artist exigent și de gospodar priceput al lui Pop-Marțian colabora la această pregătire cu tot entuziasmul și energia sa.

Piesă de serie, dar făcută cu dibăcie, ca să dea impresia unor subtilități psihologice, *Păpușile* a reușit să miște totuși publicul de atunci, mai ales grație interpretării. Marietta Deculescu — cuceritoare apariție, plină de feminitate — a realizat o subtilă compoziție în felul cum marca treptata adîncire sufletească și evoluția eroinei. Ea era înconjurată de o strălucită distribuție, în frunte cu G. Calboreanu, N. Soreanu, A. Pop-Marțian, C. Bărbulescu, în regia lui Victor Bumbești. Datorită exclusiv acestei interpretări, piesa a avut un succes cum cred că niciodată n-a avut un teatru particular. Erau atît de mari cererile de bilete încît, pe lîngă matineurile de joi, sîmbătă și duminică pe care le dădeau atunci teatrele, a trebuit să dăm și miercurea un matineu. După patru luni de spectacole cu „casa închisă" piesa a plecat în turneu, iar pe afiș i-a luat locul *Dama cu camelii.*

Am căutat să accentuăm caracterul protestatar al piesei lui Alexandre Dumas-fiul și de aceea am cerut scriitorului Alexandru Kirițescu să facă o dramatizare nouă după romanul lui Dumas, după care este extrasă piesa cu același nume. Adaptarea sa sublinia mai adînc dependența Margueritei de mediul social, și prin aceasta caracterul ei de victimă, așa cum și Meyerhold făcuse la Moscova, în spectacolul pe care-l văzusem în 1934, și în care textul piesei fusese adîncit către semnificațiile lui sociale. O bogată, dar și foarte costisitoare montare, în costume de epocă, sublinia același înțeles.

Iată, de altfel, cum explica Alexandru Kirițescu viziunea sa, într-un articol din Caietele teatrului :

„Dumas-fiul s-a încumetat să atace un subiect pînă la el neexploatat, să încerce să-l rezolve potrivit convingerilor și sentimentelor sale, substanței morale a epocii.

Prin însăși universalitatea sa, subiectul devine însă susceptibil de interpretare. Pot fi descoperite noi aspecte psihologice în evoluția caracterului femeii căzute. Pot fi pre-

zentale noi motivări ale actelor sale, pentru ca procesul reabilitării să devie valabil pentru generaţiile de azi.

Ori, nimeni nu mai admite în epoca noastră că Marguerite Gauthier şi-a sacrificat marea ei iubire, unica ei iubire, numai fiindcă bătrînul Duval a rugat-o să facă prin aceasta posibilă... căsătoria fiicei lui...

Este o motivare puerilă — mai bine zis «romantică» — în gustul epocii înecate într-o sensiblerie plîngăreaţă, cînd pentru pricini de nimic, sau pentru nici o pricină, scriitorii — şi o dată cu ei publicul cititor sau privitor — vărsau torente de lacrimi pentru dezastre umane şi sufleteşti care se petreceau într-un pahar cu apă.

De aceea m-am străduit să scrutez reacţiunile intime ale Margueritei, să descopăr adevărata, ineluctabila cauză a renunţării sale la iubirea lui Armand. Aceasta a fost convingerea lugubră, catastrofală a curtezanei că orice ar face, oricîte dovezi ar aduce cu privire la schimbarea ei, la renunţarea ei la un trecut pătat, totul e în zadar. Curtezana rămîne mereu bănuită, trecutul nu poate fi şters. O societate frivolă, trîndavă, coruptă şi ipocrită, îi refuză mîntuirea.

Atunci, nu pentru a face pe placul lui Duval-tatăl Marguerita se desparte de Armand, ci fiindcă a ajuns la conştiinţa ireparabilă a decăderii, fără speranţe de reabilitare prin iubire. Însuşi bărbatul căruia îi sacrificase totul se îndoieşte de ea. Cu mîinile lui de amant frenetic, Armand o împinge spre prăpastie. Iar dacă, la urmă, lui Marguerite puntea de lumină a reabilitării îi este întinsă de însuşi cel care s-a făcut purtătorul de cuvînt al conformismului curent, pe această dîră scînteietoare nu mai porneşte decît sufletul curtezanei. Trupul i-a rămas ca o floare mai mare, printre florile ce se vestejeau pe console, în clipa morţii sale..."

În momentul cînd proiectam spectacolul, s-a întors în Bucureşti, de la Viena, unde-l prinsese sfîrşitul războiului, Mihai Popescu. Era un Armand Duval ideal, şi — ca şi în 1939 — i-am propus cea dintîi un angajament, pe care l-a primit imediat, intrînd în repetiţie. În rolul Margueritei Gauthier, Elvira Godeanu a fost de o frumuseţe radioasă,

în care regăseai tot parfumul romantic al epocii, şi a avut un joc perlat în cochetărie, dar uman şi patetic, de o mare interiorizare, în momentele de dramă. Pentru a doua oară simţeam, ca la *Romanţa,* emoţia reconfortantă de a vedea cum, generaţie după generaţie, actorii duc mai departe gîndul autorilor, trecînd de la unul la altul, în forme deosebite, fiorul de viaţă al creaţiei lor. Mihai Popescu, în Armand Duval, vibrînd de pasiune ca un arc întins, Calboreanu, dăruind lui Duval-tatăl imensa lui autoritate şi incomparabila lui forţă dramatică, Mimi Enăceanu, plină de pitoresc în Prudence, au încadrat-o pe Elvira.

Piesa următoare a marcat o treaptă superioară în calitatea repertoriului nostru. În adevăr, stagiunea aceasta s-a încheiat cu un spectacol dedicat marelui scriitor rus Alexandr Ostrovski. A.R.L.U.S. ne-a dat un mare sprijin în documentare, punîndu-ne la dispoziţie şi un material iconografic preţios asupra diverselor prezentări ale pieselor lui Ostrovski în U.R.S.S. Acest material ne-a îngăduit să organizăm, în holul teatrului, cu prilejul premierei, o mică expoziţie Ostrovski. Din vasta producţie a părintelui teatrului realist rus — din a cărui operă voisem să joc pe vremuri la Naţional *Furtuna,* dar fără să reuşesc — am ales piesa *Bani turbaţi,* fiindcă aveam posibilitatea de a realiza o distribuţie valoroasă şi adecvată, personajele fiind mult mai puţin numeroase decît în majoritatea pieselor lui Ostrovski şi tocmai prin aceasta mai aproape de posibilităţile noastre. Mihai Popescu făcea în rolul lui Sava Ghenadici Vasilkov o excepţională compoziţie, în care se evidenţia cu putere incomparabila lui inteligenţă scenică. Elvira Godeanu era, în Lidia Iurievna, o parteneră directă la aceeaşi înălţime, iar eu însămi, în Nadejda Ceboxarova, împreună cu Bulfinsky, Soreanu şi Manu — respectiv în Glumov, Cucimov şi Teleatev, cei trei amorezi ridicoli — îi secundam cu plăcerea de a şti că servim cum se cuvine o operă genială. Decorurile lui Th. Kiriakoff subliniau cu expresivitate concepţia subtilă a tînărului regizor Dinu Negreanu. Printr-o permanentă mişcare circulară a personajelor, regia exprima orizontul mărginit

al vieții lor, iar printr-un decor în care totul — ferestre, draperii, perdele, plante din glastre — era pictat, se sugera caracterul artificial al existenței personajelor și al sentimentelor ce-i stăpînesc.

Am continuat de astă dată stagiunea în timpul verii, dar în grădină, căci căldura ne gonise din sală. Am închiriat fosta grădină „Boema" de lîngă Ateneu, și am prezentat acolo prima piesă jucată la noi a lui Eduardo de Filippo, *Non ti pago* (sub titlul *Amor la loterie),* în care dramaturgul oamenilor simpli din Neapole picta, în forme de un comic plin de înțelegere, pasiunea pentru loterie a acestor nevoiași, care își pun în ea nădejdea de a scăpa de lipsuri și greutăți. Era o piesă de mare vervă comică, în care simțeai mîna de om de teatru a autorului, necunoscut la noi pe atunci. Fernando de Cruciatti a prezentat piesa cu toată culoarea napolitană, agrementată cu muzică de scenă, și interpretată cu multă vervă de Ion Manu și Iordănescu-Bruno în cele două roluri principale.

Teatrul particular era un duș scoțian : după o perioadă bună, trebuia să vină și una grea. Intr-adevăr, începutul stagiunii următoare ne-a ridicat în cale greutăți neașteptate, punîndu-ne numeroase probleme.

In cursul turneului cu *Păpușile,* Marietta Deculescu se îmbolnăvise și turneul se întrerupsese. Medicii, consultați după întoarcerea ei la București, opinaseră pentru nevoia unui repaus prelungit, care o silea pe Marietta să nu joace în stagiunea următoare. In același timp, Elvira se hotărîse să revină la Național, și-i înțelegeam prea bine această dorință. Astfel că, în preajma deschiderii stagiunii, asociația nu mai conta pe nici una din cele două actrițe, pe al căror aport își construise proiectele de repertoriu.

Trebuia să găsim noi soluții, căci ne gîndisem să deschidem stagiunea cu *Melo* de Bernstein, iar rolul creat la Paris de Gaby Morlay și jucat pe vremuri la noi de Maria Ventura trebuia să fie interpretat acum de Marietta Deculescu. Cu o frumoasă înțelegere colegială a situației,

Marietta a trecut peste veleitatea sa de actriță și a renunțat la rol, ca să putem face apel la altcineva. Am cerut pentru această piesă concursul Mariei Botta, care a făcut in Maniche o creație plină de sensibilitate, vibrantă de emoție și umanitate, și al lui Valentineanu, care mai jucase rolul cu mare succes alături de Ventura. Împreună cu Pop-Marțian ei au realizat un admirabil trio de interpreți principali, sprijiniți din culise de arcușul inspirat cu care tînărul violonist Mihai Constantinescu cînta Sonata de Lekeu, împreună cu Ion Filionescu. Această deschidere de stagiune ne-a dat asigurarea că am trecut peste criza de care ne temusem. Căci *Melo* a mers destul de bine spre a ne îngădui să pregătim pe îndelete premiera următoare, care era o excelentă piesă de Jean Sarment, *Mamouret.* Cedînd unei prejudecăți absurde a teatrului de pe vremuri că titlul atrage publicul, și temîndu-ne că *Mamouret* nu va spune nimic spectatorilor noștri, am adoptat drept titlu romînesc *Caravana,* care însă nu spunea nimic din ceea ce vroia să exprime autorul...

Rolul lui Mamouret — contracție de la mama Mouret — aducea în scenă o bătrînă de o sută șase ani și constituia un pasionant rol de compoziție, prin structura și conținutul său. El a rămas pentru mine o figură din galeria rolurilor celor mai dragi.

Mamouret este o satiră fină dar ascuțită la adresa micii burghezii franceze, în concepțiile căreia interesul pentru bani primează totul, și ideea de familie nu e văzută decît prin prisma avantajelor financiare. Implicit, piesa e deci și o demascare a intereselor meschine care, în sistemul capitalist, fac pe oameni să calce în picioare cele mai curate sentimente : iubirea dintre soți, sentimentul de familie, grija de copil.

Autorul imaginează sărbătorirea celei mai în vîrstă femei din Franța în persoana străbunicii unei familii dintr-un mic sat francez. Sărbătorirea s-a transformat pentru familie într-un prilej de afaceri, căci în sat toți sînt rude, toți fac parte din familia Mouret. Și hangiul, care-și face socoteala camerelor pe care le va închiria, și primarul

care se gîndeşte cum să profite de faptul că va da mîna cu prefectul, şi farmacistul care socoteşte pachetele de bicarbonat pe care le va vinde. In toată această febrilă goană după cîştiguri şi avantaje, sărbătorita nu mai e decît ceva secundar, un pretext, un articol de vitrină făcut să atragă clienţii.

Dar Mamouret are încă ochiul viu şi mintea trează. Ea vede şi înţelege foarte bine totul. Vede mai ales cum singura dintre strănepoatele ei care nu are o pungă de bani în loc de inimă — aşa cum are restul familiei — s-a îndrăgostit de dresorul unui circ ce poposise cu caravana lui în sat, cu prilejul serbărilor. Şi ea caută să ajute căsătoria celor doi tineri, pentru ca măcar un singur Mouret, fata asta tînără şi curată, să se smulgă din mijlocul familiei hrăpăreţe, în slujba căreia Mamouret a muncit o viaţă întreagă. Pentru a realiza această ultimă dorinţă a vieţii sale, Mamouret îşi pune în joc toată şiretenia şi toată energia de care poate fi capabilă, exercitînd asupra îngîmfării familiei un diabolic şi spiritual şantaj, ce demască toată ipocrizia şi goliciunea acestor suflete meschine.

Un rol care pretindea o riguroasă compoziţie. Compoziţie sub raport fizic : gesturi şi atitudini de bătrînă, vorba cu ezitări, glasul subţire şi totuşi nuanţat, atitudinea încovoiată, mersul tîrşiit, figura încreţită, fără dinţi şi totuşi simpatică, în care toată viaţa şi toată înţelepciunea trebuiau să pară că s-au refugiat în ochi. Dar o compoziţie şi în raport cu conţinutul de sentimente al eroinei, ce merge de la indiferenţa şi resemnarea bătrînei — cu ochiul totuşi ager şi clarvăzător — trecînd prin evocarea melancolică a tinereţii ei de renunţări şi a vieţii ei de muncă şi ajungînd pînă la zvîcnirea de supremă energie cu care îşi realizează planurile.

Aveam în jurul meu, în decorurile evocatoare ale lui Norris şi strunită de Victor Bumbeşti, cea mai numeroasă distribuţie pe care acest mic teatru o văzuse vreodată pe scena sa : fără a socoti figuraţia, douăzeci şi cinci de interpreţi, în frunte cu G. Timică şi Mişu Fotino. Timică, prieten al atîtor clipe din aceşti ultimi ani, cu care de

atîtea ori colaborasem în teatrul meu. Mişu Fotino, colegul de Conservator, care-mi amintea de cei patruzeci de ani de muncă pe tărîmul teatrului. Şi alături de ei, în distribuţie, o mulţime de elevi ai mei, de la unii din primele serii, ca Ion Pella, pînă la generaţiile ieşite în ultimii ani, sau care erau încă pe băncile şcolii: Virgil Popovici, Ion Henter, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, Armand Stambuliu, Puiu Mirea, Florin Raba. Aveam puţin impresia de a fi eu însămi Mamouret, care priveşte în jurul ei cum se amestecă generaţiile succesive...

Nici o piesă nu putea fi mai indicată decît aceasta pentru a marca o etapă într-o viaţă, adică pentru ceea ce este în cariera unui actor „sărbătorirea" unui număr de ani de activitate.

Nu avusesem niciodată prilejul să mi se facă asemenea jubileuri, de care alţi camarazi se bucuraseră, fie la douăzeci şi cinci, fie la treizeci, patruzeci sau cincizeci de ani. In toamna anului 1946 împlinisem însă patruzeci de ani de cînd păşisem pe scena teatrului din Iaşi. Patruzeci de ani de la debutul oficial, ca angajată permanentă, căci de la ziua cînd apărusem prima oară într-un spectacol, în turneu cu Aristizza, se împliniseră patruzeci de ani încă din 1944. Şi în sufletul meu prăznuisem de una singură această dată, jucînd *Profesiunea doamnei Warren*; o sărbătorire pe care mi-o oferisem personal, pentru conştiinţa şi plăcerea mea.

De astă dată, însă, un „comitet de iniţiativă" * hotărîse să profite de premiera lui *Mamouret* ca să sublinieze, cu uşoară întîrziere, cei patruzeci de ani de la debutul meu la Iaşi.

Asistasem la multe sărbătoriri de artişti, dar nu-mi închipuisem că emoţia pe care o resimţi poate fi atît de co-

* Din acest comitet făceau parte: Nicolae Kiriţescu, directorul general al teatrelor, Zaharia Stancu, directorul Teatrului Naţional, Alexandru Kiriţescu, preşedintele Societăţii autorilor dramatici, Niky Atanasiu, preşedintele Sindicatului artiştilor dramatici, Sică Alexandrescu, preşedintele Asociaţiei teatrelor particulare.

vîrşitoare. Nu voi uita niciodată cu cîtă intimă mulţumire sufletească — văzînd că toată munca mea de atîţia ani îşi află o preţuire pe care uneori nu o mai nădăjduiam — am ascultat cuvintele rostite cu acel prilej.

Le-a deschis şirul cel care-mi făcuse cinstea de a prezida această mică solemnitate, ministrul Artelor, scriitorul Ion Pas, care a subliniat faptul că aproape jumătate din piesele jucate de mine, „sînt creaţii în piese româneşti" şi că prin aceasta mi-am cîştigat „drepturi şi la recunoştinţa scriitorilor romîni". Apoi scriitorul Zaharia Stancu, directorul Teatrului Naţional, după ce a amintit că în cei treizeci de ani cît am slujit Teatrul Naţional am făcut pe scena sa „creaţii ce nu pot fi uitate şi care au rămas un exemplu de talent deosebit, de muncă conştiincioasă şi de artă desăvîrşită", mi-a făcut o surpriză şi o mare bucurie, aceea de a mă invita să joc o piesă la Teatrul Naţional.

Niky Atanasiu, vorbind în numele Sindicatului artiştilor, a reluat cuvintele din ultimul meu raport de activitate la Sindicat, spunîndu-mi: „Maria Filotti, ţi-ai făcut datoria!", şi dîndu-mi astfel o nepreţuită mulţumire.

În numele teatrelor particulare, a căror asociaţie o conducea, a luat cuvîntul Sică Alexandrescu: „Cu zece ani în urmă — a spus el — un comitet grăbit te-a scos la pensie. N-ai vrut să accepţi această prematură şi prin nimic justificată invitaţie la odihnă... Ca să arăţi tuturor nedreptatea ce ţi se făcea, ai ales mijlocul cel mai nobil: munca. Ai făcut apel la judecătorul nostru suprem — Măria-Sa Publicul — muncind pe scena asta mică. Iar publicul te-a confirmat, din nou şi cu entuziasm, «aptă pentru serviciu». Şi... te-a înaintat directoare."

De la suflet la suflet a vorbit apoi şi Maximilian, bunul meu coleg şi colaborator de atîţia ani, care mi-a făcut bucuria de a fi purtătorul de cuvînt al foştilor angajaţi ai Teatrului. Iar Florin Raba, în numele elevilor mei, mi-a spus cuvinte care m-au mişcat adînc.

E lesne de înţeles de ce, atunci cînd a sosit momentul să răspund tuturor acestor cuvîntări, am simţit un trac cum n-am avut la nici o premieră...

În acest scurt răspuns, n-am putut să încep cu alte

cuvinte mai nimerite decît cele pe care le spune eroina piesei ce jucasem în acea seară, Mamouret, cînd își serbează centenarul:

„Cînd eram de douăzeci de ani, nu credeam să ajung ziua asta"...

Și am continuat cu aceste cuvinte: „Sărbătorirea aceasta, departe de a-mi inspira o deșartă vanitate, o consider că se adresează nu persoanei și meritelor mele, ci sînt convinsă că are o semnificație adîncă. Am credința fermă că toate acestea sînt în primul rînd o recunoaștere a valorii pe care o are munca noastră, a actorilor, o prețuire a rolului cultural și social pe care îl îndeplinește arta noastră.

Am căutat în tot decursul activității mele să lupt pentru idealul de a statornici marea menire și marea importanță a artistului în viața Cetății. Cinstirea de azi îmi dovedește că truda nu mi-a fost zadarnică, și ea îmi încunună silințele. În această credință îmi găsesc adevărata mea satisfacție.

Omagiul domniilor voastre îmi dă în același timp mulțumirea de a putea spune tuturor celor mai tineri acest mare adevăr, care e și o mare lecție: iată cum munca perseverentă și intensă își află întotdeauna prețuirea.

Această satisfacție o așez în sufletul meu, acum, alături de marile bucurii pe care mi le-a dat arta mea în clipele de creație. Căci privind acești patruzeci de ani de neîncetată muncă, trebuie să mărturisesc, cu inima senină, că am găsit în arta mea rostul vieții și bucuria de a trăi.

O festivitate ca cea de astăzi ar putea să aibă în ea și un sentiment de întristătoare strîngere de inimă, cînd privind înapoi îmi spun că patru decenii constituie în fond un bilanț și constat că e mai mult drum în urma mea decît înainte.

Dar nu este în intenția mea de a mă lăsa copleșită de atmosfera a ceea ce se numea altădată «reprezentație de retragere». Astăzi, cînd văd în juru-mi că munca — cea mai dragă podoabă a vieții mele — a ajuns să-și capete adevărata prețuire, cînd văd că arta actorului a ajuns să fie pusă pe adevăratul plan al valorii sale sociale, cînd văd cîte mai

sînt de făcut de fiecare în parte şi de toţi laolaltă, pentru reconstrucţia omenirii, îmi dau seama că ar fi un sacrilegiu să vorbesc de retragere. De aceea îmi doresc un singur lucru : să am şi în viitor tot atîta energie, cîtă dragoste am de dăruit artei mele.

Păstrez şi de acum înainte, ca o deviză, îndemnul pe care mi l-a scris Aristizza Romanescu, pe o fotografie, acum patruzeci de ani : «Curaj şi înainte»..."

Nu, nu voi putea uita niciodată această clipă de rară emoţie, una din cele mai mari bucurii ale vieţii mele, nu voi putea uita pe cei care au organizat-o şi pe toţi colegii, vîrstnici sau tineri, care m-au înconjurat atunci...

Rolul lui Mamouret şi sărbătorirea pe care o prilejuise îmi oferiseră astfel satisfacţia deplină a unei revanşe asupra mentalităţii care, pe vremuri, mă alungase din Teatrul Naţional şi mă silise să activez pe o mică scenă particulară. Astăzi, cu perspectiva dobîndită prin trecerea vremii, îmi dau seama că în acea clipă ar fi trebuit să renunţ definitiv la activitatea aceasta şi să solicit reintrarea la Teatrul Naţional, pe care o dorisem atît de mult şi pe care mi-o refuzaseră conducătorii de pe vremuri. N-am avut însă o înţelegere justă a situaţiei, nu mi-am dat seama ce atitudine nouă aveau conducătorii de acum ai teatrului romînesc faţă de artiştii vîrstnici. De aceea — temîndu-mă să nu întîmpin un refuz — am ezitat să fac demersul necesar. Şi am prelungit în mod inutil o activitate care nu mai avea sens, irosind — timp de încă aproape doi ani — o preţioasă cantitate de energie, pe care în acest timp aş fi putut s-o dăruiesc unor realizări mult mai folositoare.

Contradicţiile ce luau naştere din faptul existenţei unor închegări teatrale de un tip perimat în mijlocul unei societăţi care se îndrepta în etape repezi către forme noi de viaţă, se resimţeau tot mai acut în repertoriul teatrelor particulare din acea vreme, repertoriu care încerca zadarnic să se cristalizeze în forme adecvate revoluţiei culturale pe care o trăiam. Aceste contradicţii apăreau şi în vădita dezorientare pe care o mărturisea repertoriul nostru

din acea stagiune, ales mai mult după inspirația de moment decît după intenții bine stabilite.

După *Caravana,* am reprezentat astfel *Liliom,* de Franz Molnar, care n-a avut alt merit decît că a găsit în Pop-Marțian un excelent interpret, împreună cu Jules Cazaban, Beate Fredanov, Marietta Rareș, Nineta Gusti, Ana Colda, C. Bărbulescu, Virgil Popovici, Ion Henter și mulți alții, în decoruri remarcabile de Lebas, un pictor pe atunci la primii pași în decorațiune. Apoi a urmat o reluare a *Flacării sfinte* de Sommerset Maugham, în regia mea. Jucam cu Beate Fredanov, Irina Răchițeanu, Pop-Marțian, N. Sireteanu, C. Bărbulescu și Virgil Popovici, foarte bun în rolul creat de Valentineanu la Național. După aceasta am montat *Legea divorțului,* o piesă de Clemence Dane, scriitoare engleză din lucrările căreia Naționalul reprezentase pe vremuri *Omul și masca.* Jucam și aci, împreună cu Pop-Marțian, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Sandina Stan, N. Sireteanu, Neamțu-Ottonel, C. Bărbulescu, în regia lui Pop-Marțian.

Cu toate eforturile noastre dezordonate, nici una din piesele acestea n-au fost un „succes". Fiindcă barca se clătina serios, am încercat atunci din nou formula comediei muzicale și am reprezentat *Înc-o dragoste pe lume,* de Tudor Mușatescu, cu muzica de Elly Roman, interpretată de Hristu Nicolaide, Iordănescu-Bruno, C. Bărbulescu, Mia Steriade, Nutzi Pantazi și un trio de debutanți de viitor, Trio Grigoriu. După cum se vede pusesem destule atuuri în jocul nostru. Dar totul era zadarnic.

Crezînd că de vină e căldura, care începuse destul de prematur, am emigrat la grădina de vară „Volta-Buzești", unde Timică și Birlic repurtaseră pe vremuri remarcabile succese. Dar nici acolo soarta spectacolului nu s-a îndreptat, atît e de adevărat că, în teatru, dacă un spectacol a pornit prost, e inutil orice efort, nu-l mai poți transforma într-un succes. Cel mult îi prelungești agonia...

Dar trebuise să închiriem grădina pe tot timpul verii, și acum eram siliți să punem în scenă altceva, ca să facem față obligațiilor contractate. Am ales o comedie scrisă și jucată pe vremuri de Vasilache sub titlul *Băiat de zahăr*

și care a fost abil refăcută de Eugen Mirea, dar a căpătat un titlu nefericit: *Contele de Cișmigiu*. Păstrînd o parte din muzica lui Vasilache, Mălineanu a compus și o serie de melodii noi, Stroe a dat excelente indicații de regie, iar noi am făcut piesei o distribuție de zile mari, cum nu cred că vreodată să se fi bucurat acest gen. Cu mijloacele lor de mari comedieni, jucau în piesă Ion Finteșteanu, Sonia Cluceru, Aurel Munteanu, Mircea Balaban, Migry Avram Nicolau, Florica Demion. Și era o plăcere să vezi cum se distrau actorii înșiși, dînd valoare artistică acestei glume. Dar cîtă artă se poate pune într-un simplu cuplet, atunci cînd îl spune Finteșteanu! — așa cum pe vremuri Novelli sau Liciu își dovedeau talentul chiar și în piese fără pretenții, ridicîndu-le valoarea prin interpretare. De data asta, succesul — capricios ca întotdeauna — a răspuns la apel, salvînd *in extremis* teatrul, înglodat în datorii.

Invitația pe care mi-o făcuse, la sărbătorirea mea, directorul Teatrului Național, Zaharia Stancu, nu fusese o simplă amabilitate. Chiar în aceeași stagiune jucasem pe scena Studioului, în piesa lui Rosso di San Secondo *Frumoasa adormită*.

Era prima oară cînd jucam în regia lui Ion Sava, acest inspirat om de teatru, cu care avusesem prilejul să colaborez în primul an de existență a Sărindarului, dar ca pictor. Regăseam — maturizat, evoluat și adîncit — același iubitor pasionat al teatrului, același înfrigurat căutător de sensuri și de forme noi. Coincidență tragică, cei doi regizori mai tineri decît mine dar cu atît de puternică personalitate, cu care abia tîrziu mă întîlnisem în artă și de la care eram convinsă că teatrul nostru mai are atîtea realizări de cîștigat, Victor Ion Popa și Ion Sava, erau sortiți să se stingă curînd după aceea. *Frumoasa adormită* — venind după îndrăznețul *Macbeth* montat cu măști — a fost ultima realizare a lui Ion Sava. Și e greu de măsurat cît a pierdut teatrul nostru în ultimii ani prin dispariția succesivă a unor oameni ca Soare Z. Soare, Ion Sava, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, răpiți scenei romînești tocmai atunci cînd ar fi putut găsi condițiile atît

de mult aşteptate spre a da măsura deplină a capacităţii lor creatoare.

Emoţia de a juca din nou la Naţional a fost umbrită, desigur, de regretul că nu regăseam locaşul de pe vremuri. Nostalgia bătrînei clădiri distruse a Naţionalului, în care îmi crescuseră aripile în slujba teatrului, mă stăpînea covîrşitoare. Dar simţeam că aici e locul meu şi, în adîncul sufletului, luasem hotărîrea de a mă reîntoarce la Teatrul Naţional. Doream un singur lucru: să-mi închei activitatea în teatrul de care mă legau atîţia ani de muncă, prin cîteva realizări de valoare şi nu prin spectacolele estivale de comedie muzicală la care mă silise să recurg o acută criză financiară a teatrului.

Tocmai de aceea am căutat să dau, în stagiunea 1947—48, o serie de spectacole bine puse la punct, în ale căror distribuţii am făcut apel la cei mai importanţi dintre protagoniştii ce jucaseră pe scena Teatrului Maria Filotti în ultimii ani. Ceea ce era mai greu era să găsim textele corespunzătoare, în acel moment de adînci prefaceri, cînd repertoriul mai tuturor teatrelor nu reuşea să-şi găsească o linie directoare clară.

Una din problemele acelui moment a fost şi lipsa de traduceri mai numeroase din teatrul sovietic, cu care în primii ani după 23 August s-a luat contact într-o măsură prea redusă. Lucrul acesta se resimţea mai ales pentru formarea repertoriului unui teatru cu scenă mică şi personal restrîns, unde alegerea unei piese era astfel condiţionată şi de posibilităţile de montare şi de cele de distribuţie. Ceea ce eu personal cunoşteam din teatrul sovietic erau piesele pe care le văzusem la Moscova: *Intervenţia, Tragedia optimistă, Liubov Iarovaia,* care şi fusese tradusă recent în romîneşte. Dar nici una din ele nu putea fi înscenată pe scenuţa noastră. M-am gîndit să joc o transpunere scenică după romanul *Mama* de Gorki, în care cu pasiune mi-aş fi dedicat toate puterile spre a interpreta pe Nilovna, dar şi ea se lovea de aceeaşi dificultate.

Pe de altă parte, lipseau încă, pe atunci, piese originale izvorîte sau cel puţin apropiate de noile realităţi ale vieţii

noastre. Toate acestea ne făceau să credem ă e suficienl să orientăm repertoriul către acele piese st nine care păreau să aibă un anumit conținut protestatar sau satiric față de viciile sau de prejudecățile lumii burgheze.

Alegînd piese ca *Jupiter* de Robert Boissy — ale cărei confuzii le-am înțeles abia a doua zi după premieră, citind cronicile unor critici mai bine orientați — a *George și Margaret* de Savory — piesă jucată pe vremuri la Teatrul Național și în care răzbătea o blajină nuanță satirică față de prejudecățile burgheziei engleze — sau *Frou-Frou,* vechea melodramă de Meilhac și Halévy — pe care Alexandru Kirițescu o transcrisese pentru noi din temelii, căutînd să-i sublinieze semnificațiile sociale — ne închipuiam că asemenea spectacole ne îndreaptă spre un repertoriu nou... Și nu ne dădeam seama că sîntem pe un drum greșit, de vreme ce nu rupsesem definitiv cu trecutul, și nu întorsesem complet spatele vechiului repertoriu, apropiindu-ne cu hotărîre de un teatru nou, care să se adreseze unui public nou...

Dacă în *Jupiter* aveam din nou prilejul să joc alături de Maximilian, partenerul prețios al atîtor piese din ultimii ani, în cea de a doua premieră, *George și Margaret,* a reapărut pe scena din Sărindar cuplul Timică și Silvia Dumitrescu. În cursul spectacolelor, Silvia, care avea o frumoasă creație, a fost împiedicată brusc să joace, de o răceală. Spre a salva spectacolul, am intrat în rolul ei fără nici o repetiție, dar în schimb cu nenumărate emoții, emoții pe care în afară de mine și bineînțeles de sufler le-au împărtășit toți camarazii de pe scenă. Din fericire, se pare că în sală nimeni nu și-a dat seama de ele, de vreme ce, după spectacol, un cunoscut a venit să-mi spună senin: „Ce înseamnă actorul cu experiență! Mă uitam la dumneata cu cîtă naturalețǎ jucai aparteurile cu Timică!..." (*Aparté* se numește în limbaj teatral convorbirea în șoaptă și neauzită de spectator, pe care o mimează cît mai natural actorii ce nu iau parte la o anumită scenă, care se petrece în primul plan, între alți actori.) Dar bietul meu amic nu știa că, în clipele acelea, eu îi ceream de fapt



În rolul Adela din Citadela sfărîmată de Horia Lovinescu. Pe scena Teatrului Național (1955).

În film (noiembrie 1956).



Maria Filotti in 1955.

lui Timică indicațiile mișcărilor de scenă, pe care nu avusesem timpul să le cunosc!...

Premiera piesei *Frou-Frou* era fixată pentru seara de 30 decembrie 1947. Intreaga după-amiază fusesem toți la teatru, făcînd ultimele puneri la punct delicate ale unui spectacol destul de complicat, prin decorurile și costumele sale de epocă. O jumătate de ceas înainte de ridicarea cortinei apare însă în culise regizorul Dinu Negreanu — cu care colaborasem în stagiunea precedentă la spectacolul *Bani turbați* — și ne aduce marea veste care tocmai se anunțase la radio. Se proclamase Republica Populară! Un mașinist a exclamat: — Ei, asta zic și eu premieră! O emoție nouă a apărut în ochii tuturor celor din scenă, mai febrili dintr-o dată în toate gesturile lor. Impreună cu Negreanu și fiul meu am întocmit în grabă un text, prin care toți artiștii și muncitorii scenei noastre își exprimau adeziunea sufletească și bucuria pentru evenimentul ce punea hotar nou în istoria poporului nostru. Inainte de ridicarea cortinei, unul din interpreți a citit textul, aclamat de publicul ce se ridicase în picioare. Și cred că niciodată n-am văzut o premieră desfășurată la o tensiune atît de înaltă ca aceea ce ne stăpînea pe toți, pe scenă și în sală, în seara aceea...

Spectacolul cu *Frou-Frou* a prilejuit reapariția Mariettei Deculescu, într-un rol de maturitate, împreună cu Pop-Marțian, Sandina Stan, Constantin Bărbulescu, Florin Scărlătescu și Nelly Sterian, în direcția de scenă a lui Ion Șahighian. Jocul interpreților ca și măsura și gustul cu care a fost pusă în scenă această melodramă desuetă, au făcut din ea un succes. Dar cheltuielile de montare fuseseră atît de ridicate încît abia reușeam să le acoperim.

Abia în a doua parte a stagiunii am avut în sfîrșit prilejul de a da publicului trei piese de valoare, care au constituit pentru teatrul pe care l-am condus tot atîtea satisfacții artistice.

Astfel, am jucat rolul Filomenei Marturano, din piesa cu același nume a lui Eduardo de Filippo. Calitățile acestei piese, pe care le-am recunoscut cînd încă nu-și înce-

puse cariera triumfală de-a lungul lumii, s-au verificat din plin de atunci. Cîtă distanță de la Eduardo de Filippo pe care îl cunoscusem în *Non ti pago* și cel din *Filomena Marturano!* Arta lui se adîncise în semnificații omenești, tehnica lui se făcuse mai concentrată. Era o operă de reală valoare, rolul mă emoționa și mă făcea să trăiesc în adevăr sentimentele eroinei. L-am jucat cu pasiune, cu convingere, și amintirea lui se adaugă celor mai dragi roluri ale mele.

O mulțumire artistică și mai mare mi-a dat însă faptul de a fi putut juca pe scena teatrului meu, cred că pentru prima oară în romînește dar în orice caz pentru prima oară în București, capodopera lui Molière, *Mizantropul,* în remarcabila traducere a maestrului Arghezi. Pop-Marțian a trăit cu intensitate, cu sinceritate, cu adîncime, eterna dramă a lui Alceste, rolul capabil să dea o supremă satisfacție unui actor, după cum Tantzi Cocea a pus în Célimène toate darurile de frumusețe, farmec, tinerețe, cochetărie și inconștiență feminină pe care rolul le cere. I-au înconjurat, la unison cu ei în rolurilor lor, Sandina Stan (Elmire), Nelly Sterian (Arsinoe), Virgil Vasilescu (Oronte), C. Bărbulescu și V. Florescu (cei doi marchizi). Decorul conceput de Liviu Ciuley, sau mai bine zis cele două decoruri — căci în această privință spectacolul ieșea din făgașul tradiției, dînd însă o justificare nouă și mai logică textului — mi s-au părut deosebit de interesante. In adevăr, tînărul scenograf reușise, prin monumentalitatea rece și apăsătoare a decorurilor, ca și prin perspectiva unui parc cu pomii tăiați în forme de o absurditate geometrică, să sugereze puternic absolutismul epocii, în care totul, oameni și natură, se lăsa fasonat după voința monarhului care afirmase *„L'état, c'est moi"*.

In această întrunire a atîtor forțe, și mature și tinere, în slujba acestui text unic, era în orice caz un mare efort pentru un teatru particular. Și consider acest spectacol ca un titlu de mîndrie, pentru care am dreptul să mi se

scuze alte texte slabe ce voi fi fost silită să joc în acest teatru, de-a lungul anilor, în luptă cu atîtea greutăţi.

Stagiunea s-a terminat cu o excelentă piesă a unei autoare progresiste americane, Lillian Hellman — considerată ca una dintre marile autoare dramatice de peste ocean — *Vulpile*, puternică evocare critică a societăţii americane de la începutul veacului. Regia lui Ion Şahighian crease o atmosferă de înaltă tensiune dramatică, îndrumase pe fiecare interpret spre tipizarea personajului şi omogenizase perfect ansamblul. M-a impresionat în special patetica duioşie în resemnare a Sandinei Stan, zbuciumul interiorizat al lui G. Demetru şi causticitatea spirituală a lui Ionescu-Gion. Alături de ei aveau frumoase realizări Maria Mohor, Jenică Constantinescu, D. Sireteanu, Ana Colda, V. Florescu, Donna Carozzi, într-un foarte frumos decor de Norris.

Faptul că reuşisem să realizez în stagiunea 1947—1948 cîteva spectacole de calitate, nu numai prin joc dar şi prin texte: *Filomena, Mizantropul, Vulpile* — constituia revanşa mea împotriva tuturor concesiilor relative de repertoriu la care fusesem silită de atîtea ori. Impreună cu *Mamouret, Calul năzdrăvan, Spectacolul Alecsandri, Domnişoara Nastasia, Profesiunea doamnei Warren, Ion al Vădanei, Bani turbaţi*, era partea pozitivă a bilanţului meu. Şi le puteam adăuga convingerea că acest teatru servise, totuşi, la ceva, de vreme ce in el au avut prilej să se manifeste, să crească şi să se afirme cîteva din cele mai autentice valori din sînul tineretului.

Acum, fiece zi care trecea mă convingea tot mai mult că nici unul din motivele pentru care fusesem silită să fac un teatru nu mai dăinuia. Mai mult chiar, pe măsură ce începeam să privesc problemele artei dintr-o perspectivă nouă, înţelegeam adevărul fundamental că însuşi principiul existenţei teatrului particular nu-şi mai avea locul.

Evenimentele politice se succedau, măturînd unul cîte unul vestigiile trecutului. Reforma monetară, proclamarea Republicii Populare, naţionalizarea, în mai puţin de un

an erau tot atîtea etape, parcurse într-un ritm rapid, ale unor adînci schimbări structurale. Existenţa unor scene particulare devenea, în aceste condiţii, un anacronism, un ciot al altor vremuri, întîrziat în calea organizării pe plan naţional a unui teatru nou, corespunzător vieţii noi ce-şi căpăta formele sub ochii mei. Activitatea teatrului devenea o parte a activităţii culturale a Statului. Actorul căpăta o misiune nouă în această operă culturală. La îndeplinirea acestei misiuni înţelegeam să fiu prezentă, căci nu puteam concepe să mă lipsesc de ceea ce era raţiunea existenţei mele : scena.

Pe vremuri, năzuisem să-mi dovedesc pe o scenă proprie — într-un moment de criză sufletească — posibilităţile creatoare. Acum, însă, aceste posibilităţi nu mi le mai putea oferi scena chircită din Sărindar. Acolo năzuisem pe vremuri spre o libertate de repertoriu pe care, totuşi, împrejurările nu mi-o îngăduiseră. Acum, adevărata libertate era în casa lui Millo şi a lui Caragiale.

Din nefericire, lichidarea acestei organizaţii destul de complicate care este un teatru presupune o lungă serie de operaţiuni, ce au întîrziat fără voia mea momentul cînd am putut reveni efectiv la Teatrul Naţional. Activitatea teatrului s-a mai prelungit astfel, în timpul acestor formalităţi, pînă în stagiunea următoare, 1948-49. Ea s-a încheiat, aşa cum începuse, cu piese originale. Încă din timpul verii 1948 şi apoi, în continuare, la începutul stagiunii de toamnă, am jucat o comedie cu bune calităţi de observaţie satirică de Ionel Lazaroneanu, intitulată *Moştenirea lui Toma Ghiuju*. Din păcate am căzut şi aci în greşeala celor care, pe vremuri, socoteau că un titlu de piesă trebuie să sune aparte pentru a fi „teatral" şi, luîndu-ne după nu mai ştiu ce sfaturi... fatale, am răsbotezat-o, cu titlul absurd de *1% fatal*. Maria Wauvrina, Gărdescu, Nae Roman, Niculescu-Buzău, C. Bărbulescu şi o serie de tineri m-au secundat, în direcţia de scenă a lui Mihai Zirra, ale cărui calităţi de regizor avusesem prilejul să le apreciez şi în stagiunea precedentă, cînd fusesem invitată să joc în reprezentaţie la Teatrul Nostru — cu Dina Cocea, Dina Mihalcea şi Jenică Constanti-

nescu — piesa lui G. M. Zamfirescu *Ion Anapoda.* Şi aveam să le regăsesc deseori, în ultimii ani, jucînd sub conducerea sa atît de competentă, în „teatrul la microfon" de la radio.

Spre sfîrşitul anului 1948, criticul Horia Deleanu, care tocmai trimisese la tipar traducerea piesei lui Leonid Leonov *Un om obişnuit,* mi-a dat să citesc textul. Am fost entuziasmată şi de piesă şi de rolul Constanţei Liubovna. Găsisem în sfîrşit piesa sovietică pe care o căutam de doi ani şi o solicitam mereu la A.R.L.U.S., o piesă care să poată fi jucată pe scena aceasta mică şi care, în acelaşi timp, să-mi dea bucuria unui rol frumos. Am pus-o imediat în repetiţie şi am învăţat rolul cu pasiunea şi emoţia unei debutante. Dar visul meu nu s-a îndeplinit, căci am întîmpinat greutăţi ce ne-au depăşit posibilităţile atunci cînd am vrut să realizăm o distribuţie adecvată a tuturor rolurilor piesei. Mi-am dat seama, cu acest prilej, cît de mari sînt obligaţiile pe care le creează punerea în scenă a unei piese sovietice. Căci într-o operă concepută în spiritul teatrului realist-socialist, nici o aproximaţie nu e îngăduită în aderenţa dintre interpret şi personaj, şi orice lipsă de autenticitate devine stridenţă. Am schimbat de nenumărate ori distribuţia, în căutarea interpreţilor ideali pentru fiecare dintre roluri, şi aceasta ne silea să amînăm mereu premiera. Dar, între timp, formalităţile lichidării s-au terminat, şi a trebuit să renunţăm la spectacolul proiectat. A rămas şi acesta unul din rolurile mele visate învăţate dar nejucate. Şi am aplaudat cu atît mai multă căldură spectacolul realizat cu aceeaşi piesă, un an mai tîrziu, la Teatrul Municipal. Mi se părea că acest succes ratifică oarecum adeziunea pe care o dădusem piesei în adîncul sufletului meu, dar pe care n-o putusem mărturisi pe scenă.

Şi astfel, ultimul spectacol al teatrului a fost piesa lui Tudor Muşatescu, jucată în timp ce repetam *Un om obişnuit,* piesă care avea un titlu funebru şi ciudat : *A murit Bubi.*

Se împliniseră zece ani de activitate a teatrului... Revenisem la colaborarea începuturilor sale. În lunile ur-

mătoare găzduiam pe scena mea ultimele spectacole ale trupei lui Birlic și Radu Beligan, colaboratorii din atîtea împrejurări, care și ei urmau să intre în cadrele Teatrului Național. O epocă se încheia...

Ca pentru atîția din colegii mei — pe care împrejurări și năzuințe îi răspîndiseră pe drumuri felurite ale artei — sosise și pentru mine clipa reîntoarcerii în casa elanurilor mele de la începutul carierei. Casă în care teatrul romînesc își începea acum, în adevăr, o nouă tinerețe.

Cu cîtă emoţie m-am întors în teatrul de care se legase formaţia şi creşterea vieţii mele artistice, în care lăsasem amintirea entuziasmului tinereţii mele şi a atîtor creaţii ale maturităţii. Ce fericită mă simţeam că mi se dăduse în sfîrşit prilejul să revin aci şi să-mi continui activitatea, după atîţia ani de ia „pensionare" !... Acum eram liberată de toate falsele probleme ale acestor ani de zbucium zadarnic şi, cînd priveam în jurul meu, tresărea în mine un dor de muncă nesfîrşit. Cu pasiunea unei debutante, mă simţeam gata să încep o nouă etapă de activitate creatoare, în cadrul unei vieţi artistice noi...

Vorbind de această nouă viaţă artistică de acum, de aceşti ani din urmă, aş vrea să aflu şi cuvinte noi pentru a-mi exprima gîndurile, cuvinte cărora să nu le fi tocit înţelesul vorbind cu ele despre alte vremuri. Aş vrea să găsesc o altă haină, diafană, bogată şi strălucitoare, pentru a mă exprima, dar îmi dau seama că numai un poet ar putea reda sentimentele mereu noi, de o valoare niciodată întîlnită în trecut, pe care artistul vremurilor de azi are prilejul să le trăiască, într-o permanentă senzaţie de desăvîrşită bucurie artistică...

Un singur lucru întuneca mulţumirea mea. Casa noastră era ruinată de război. Era distrusă sala în care fremătaseră atîtea generaţii de spectatori şi scena de pe care răsunaseră glasurile marilor înaintaşi. Dar dacă glasurile au amuţit, ecoul lor parcă mai tremură deasupra locurilor acestea şi de cîte ori deschid uşa mică de la intrarea

direcţiei şi urc treptele pe care le-au urcat Ion Ghica şi Caragiale, Davila, Gusty şi Nottara. mă înfior. Căci coridorul ce ducea pe vremuri către scenă e înfundat. Nu mai pot să deschid uşa şi să simt cum mă loveşte deodată aerul rece care venea dinspre culise, adierea aceea înviorătoare, pe care treizeci de ani de-a rîndul am primit-o în faţă, zi de zi. Acolo nu mai e decît un loc gol, care aşteaptă să crească din nou lăcaşul de închinare al artei.

Şi va creşte !... Căci dacă au dispărut zidurile, măcinate de flăcările negre ale războiului hidos, a rămas vie tradiţia înaintaşilor noştri.

Am regăsit-o în avîntul celor care se reîntîlneau aici — reveniţi de pe drumurile pe care îi răspîndise soarta — actori din vechea gardă şi urmaşii lor mai tineri. Teatrul Naţional îşi aduna copiii şi, reînnodînd firul marilor tradiţii realiste, pornea la drum înnoitor.

Am regăsit aici generaţiile succesive care crescuseră în anii activităţii mele, de la colegii de şcoală Manolescu şi Ciprian la cei care, rînd pe rînd, intraseră în marea falangă a Naţionalului şi cu care fusesem parteneră de atîtea ori : Sonia, Bălţăţeanu, Aura Buzescu, pînă la generaţiile noi, pe care le văzusem crescînd sub ochii mei sau pe care le crescusem eu însămi, actori care ilustraseră scenele particulare sau avuseseră propriile lor trupe şi care toţi veneau să se încadreze în marea familie a Naţionalului, reconstituind spiritul de echipă de odinioară. Căci este poate un privilegiu al acestei case, acela de a contopi într-un suflet pe slujitorii ei şi de a-i face să se simtă toţi uniţi într-un avînt comun.

Şi am mai găsit o tinereţe nouă, generaţiile crescute în anii din urmă, cu minunata lor seriozitate şi adîncime. Sînt copiii care se bucură din plin de roadele noilor aşezări. Ochii lor s-au deschis dintru început asupra unei viziuni adevărate a realităţilor lumii şi ei n-au nevoie să se lupte astăzi cu ei înşişi, aşa cum trebuie s-o facă vechile generaţii de artişti, spre a se dezbăra de zgura unei educaţii falsificată prin nenumărate prejudecăţi, de in-

fluența atmosferei burgheze a teatrului în care ne-am format pe vremuri.

Ei n-au cunoscut nici una din greutățile cu care nouă ne-a fost dat să ne luptăm. Li se vorbește despre ele ca despre vechi legende, așa cum, pe vremuri, ne vorbeau nouă Nottara și Aristizza, la cursuri, despre spectacolele date în tinerețea lor, pe scene improvizate pe butoaie, umblînd cu căruța din oraș în oraș.

Tinerii artiști de astăzi au avut privilegiul să-și facă studiile într-un Institut de teatru, după un program universitar ce cuprinde toate disciplinele necesare pentru a adînci viziunea actorului și a-i da o pregătire completă, intelectuală și tehnică, așa cum generațiile noastre visau doar și cum de-atîtea ori eu însămi preconizasem pe vremuri, în zadar. La Conservatorul de pe vremuri, și eu și mulți alții, am urmat un singur curs, de „declamație". Astăzi, am ajuns să văd cu bucurie că se dă acestui cuvînt un sens peiorativ, căci toată munca din Institut urmărește tocmai să facă pe viitorii actori să nu „declame". Iar pregătirea ideologică și tehnică ce le stă la îndemînă, le îngăduie să înțeleagă cu ușurință și în adincime orice text, pe cîtă vreme generația noastră și cele care ne-au precedat au trebuit să înfrîngă nenumărate piedici, fățișe sau oculte, pentru a ajunge la înțelegerea realistă a teatrului, care constituie un titlu de cinste pentru înaintașii tinerilor artiști de astăzi.

La ieșirea de pe băncile școlii, aceștia găsesc nenumărate teatre care îi așteaptă și în care un public nou, numeros, înțelegător și cald, îi îmbrățișează cu dragostea sa, ca pe niște prieteni scumpi. Căci spectatorii de azi îi privesc ca pe niște tovarăși de muncă, de la care vin să primească pilde de ce e bine și ce e rău în viață, nu ca pe niște măscărici, ale căror tumbe sînt menite doar să le ușureze digestia.

In anii cînd eram în Conservator, Aristizza Romanescu, scriindu-și memoriile, se gîndea la tinerii care se apropie de teatru și își propunea ca, prin scrisul ei, „pe cei atrași spre teatru de aparențe mincinoase să-i întoarcă înapoi — iar celor pe care o vocație extraordinară i-a îndrumat

deja, să le spună ce-i așteaptă". Astăzi, după cincizeci de ani de cînd au apărut memoriile maestrei mele, iată că mi-a venit și mie rîndul să-mi scriu memoriile și gîndul meu zboară, ca și al ei, către actorii tineri. Dar de data aceasta năzuiesc să le dau posibilitatea de a compara greutățile trecutului cu situația de azi, pentru ca în acest fel ei să-și dea seama de marile obligații ce le incumbă în viitoarea lor carieră.

Căci toate ușurințele ce le sînt puse la dispoziție, pentru desăvîrșirea măiestriei lor și pentru activitatea lor profesională, conștiința rolului nou pe care l-au dobîndit în societatea socialistă, satisfacția menirii înalte care este recunoscută azi actorului, trebuie să creeze pentru toți cei care vin în meseria noastră un simț ascuțit al responsabilității lor, pentru a ști să răspundă la demnitatea omenească și socială ce le-a fost acordată. De aceea tuturor acestor tineri actori, dragi sufletului meu de actriță și de dascăl, le urez să fie la înălțimea misiunii lor și să știe să ridice Teatrul Național pe culmile cele mai înalte la care au visat înaintașii lor...

Da, cînd mă gîndeam la anii ce-au trecut, la condițiile morale și materiale ale actorului de pe vremuri, la repertoriul în care adesea ne iroseam puterile, și cînd priveam condițiile în care își încep cariera tinerii actori de astăzi, mintea îmi zbura cu emoție spre înfățișarea teatrului romînesc de mîine... Și simțeam o năvalnică dorință de a fi iarăși tînără ca și ei, de a avea puterea lor de muncă și de a mă putea dărui, de la capăt, altui teatru, altor piese, altui public. Aș fi vrut să joc pentru acești oameni adevărați, pentru acești frați, roluri cărora să le pot dărui tot ceea ce le-ar fi putut da tinerețea mea de pe vremuri, și îmi părea nespus de rău că ei mă cunosc atît de tîrziu. Dar nu mai mică mi-era rîvna de a-mi pune mijloacele artistice de astăzi și experiența dobîndită într-o atît de lungă carieră, în serviciul noului repertoriu pe care eram chemată să-l interpretez.

Primele două piese pe care le-am jucat la Național au fost pilduitoare pentru contopirea generațiilor vechi și

noi în acelaşi elan, în aceeaşi dragoste pătimaşă pentru arta lor.

Cea dintîi a fost *Gaițele*, a bunului prieten şi de atîtea ori colaborator Alexandru Kirițescu, piesă la a cărei reluare din 1950 am jucat pe Zoe.

Repetițiile piesei au decurs într-o atmosferă minunată. O ascultam pe Sonia, care, deşi repeta în surdină, se identifica într-o inegalabilă trăire cu rolul țaței Aneta. Personajul acesta tragicomic apărea în nenumăratele sale fațete: cicălitoare şi autoritară, suferind şi totuşi chinuind în neştire pe cei pe care-i iubeşte — exponent al unei lumi al cărei huzur o făcea să creadă că totul i se cuvine. Vedeam apoi cum creşte sub ochii mei creația realizată de Marietta Deculescu care, de la simpla schițare a rolului din primele repetiții, a urcat treptat, zi cu zi, pînă la tumultuoasa dezlănțuire dramatică a eroinei. Ce colorit, ce bogăție de nuanțe, ce minunată ascensiune pe culmi, pentru a reda dorul Margaretei de a evada dintr-o lume bolnavă şi deznădejdea ei de a se simți încătuşată definitiv de acest putregai social — deznădejde ce o duce la sinucidere. Aurel Munteanu era veşnic grijuliu şi nerăbdător să ne vadă plecați, pe cei care terminam de repetat, ca nu cumva prezența şi şoaptele noastre să-l distreze şi „să-l scoată din rol". Nota delicioasă o dădea Nataşa Alexandra, prin pitorescul personajului creat, prin bogata fantezie cu care a întruchipat acest parazit ridicol ce se numeşte „Fraila". Iar Nicu Dimitriu şi Ion Talianu se angajaseră într-o întrecere creatoare, spre a găsi mijloace noi de expresie comică şi de caracterizare psihologică, prin care să sublinieze abjecțiunea personajelor întruchipate.

Piesa se închega sub ochii mei, căpătînd viață sub bagheta lui Ion Şahighian, care desfăşura cu tact, cu autoritate, cu înțelegere adîncă a caracterelor, opera de analiză a personajelor piesei, adevărată disecție psihologică. Atmosfera aceasta caldă, de muncă plină de conştiinciozitate, a dominat nedezmințită, la toate repetițiile, într-o adevărată înălțare sufletească. Domnea parcă o înțelegere tacită între noi toți, o aprigă silință a tuturor de a

ne încadra în ansamblul piesei cît mai veridic, nu numai trăind rolul izolat, dar ajutîndu-ne unul pe altul într-o concepție nouă a muncii noastre.

Și succesul piesei, care atîția ani n-a mai părăsit afișul teatrului, a răsplătit eforturile tuturora.

Imediat după aceea am avut prilejul de a cunoaște o atmosferă identică în fervoarea ei, dar diferită prin oamenii care oficiau aci în serviciul artei. In *Gaițele,* întîlnisem aproape numai artiști cu care mai jucasem. In *Egor Bulîciov și alții* făceam multe cunoștințe noi.

In primul rînd cu regizorul Mony Ghelerter, artist tînăr, format în ultimii ani și cu care nu avusesem încă prilejul să lucrez. Am constatat de la început că aveam temperamente foarte apropiate, ceea ce poate duce lesne la ciocniri. Amîndoi explozivi și de o sinceritate uneori brutală, amîndoi exigenți pînă la suferință cu arta noastră, amîndoi frămîntați de o neîncetată urmărirea a unui uneori imposibil „mai bine". Și totuși ne-am înțeles întotdeauna admirabil și mă leagă de Mony Ghelerter amintirea a două succese — cele care mi-au fost mai prețioase în ultimii ani, Malașa din *Egor* și Adela din *Citadela sfărîmată.* M-a impresionat mai ales pasiunea pentru creația artistică cu care lucrează, scormonind detaliile de psihologie ale personajului și găsind nuanțe subtile pentru a le valorifica. Pasiune atît de apropiată de mine încît am căpătat pentru el sentimente de prețuire și de prietenie trainică.

Văzusem pe vremuri piesa lui Gorki jucată la Moscova, cu creatorii rolurilor, și fusesem profund impresionată de acel spectacol. Abia acum însă, cu perspectivele noi ce ni se deschiseseră în munca noastră, analizînd piesa și rolul de pe alte poziții, înțelegeam în adevăr motivele emoției mele nelămurite de atunci. Era revelația unei arte noi, a unei arte angajate, în care actorul este chemat să joace un rol major, de mare responsabilitate, fiindcă trebuie să prezinte spectatorului dubla perspectivă a unui trecut pe care îl repudiază și al unui viitor spre care el năzuiește.

Acest simț al responsabilității, ce trebuie să stăpînească pe actorul care joacă operele realismului socialist, consti-

tuia, la primul meu contact direct cu teatrul lui Gorki, seva care dădea o viaţă nouă dragostei mele de teatru. Era un sentiment adînc de plenitudine a creaţiei actoriceşti, ce mă face să regret şi mai mult că n-am avut pînă acum ocazia de a juca şi în alte lucrări ale teatrului sovietic.

Mai ales în redarea eroului pozitiv al acestor piese, patosul eroic al personajului se transmite interpretului cu o forţă care dă valori noi capacităţii sale de interpretare. Am simţit aceasta atunci cînd am jucat rolul bătrînei Agripina Semionova din piesa *Zori deasupra Moscovei,* creat cu atîta bogăţie de conţinut de buna mea prietenă Sonia. Am fost chemată s-o înlocuiesc în rol, cu prilejul unei boli trecătoare şi n-am beneficiat decît de puţine repetiţii. Adevărata operă de pătrundere a rolului am putut s-o fac abia pe parcursul spectacolelor, în care am continuat să joc alternativ cu Sonia, după restabilirea ei. Sensurile adînci ale rolului îmi apăreau însă tot mai clare pe măsură ce le judecam în raport cu reacţiile spectatorilor, şi acest lucru îmi dădea prilejul să realizez, mai pregnant, toată forţa mobilizatoare a acestor creaţii, de care doresc din suflet să am noi prilejuri de a mă apropia.

În *Egor* se întîlneau pe scenă aproape toate categoriile de artişti ce se adunaseră în ultimul timp în bătrîna casă a Naţionalului, ca să-i redea vechea ei strălucire.

Eu făceam desigur figură de decană. În înfruntările mele cu Calboreanu-Egor regăseam parcă atmosfera înfruntărilor dintre Elisabeta şi Filip, trăite împreună, cu douăzeci de ani mai înainte, iar admirabila vigoare a compoziţiei sale îmi amintea de creatorul rolului, marele Leonidov.

Alături de aceşti doi reprezentanţi ai generaţiilor mai vechi ale Naţionalului, iată reprezentanţii de frunte ai teatrului particular : Birlic — care făcea în trompetist o creaţie de neuitat — Dina Cocea şi Giugaru — admirabili în rolurile lor — toţi integraţi în linia Naţionalului parcă în mod organic, prin dreptul talentului lor biruitor.

Şi apoi iată reprezentanţii generaţiilor noi, crescute în ultimii ani, printre care se impunea mai ales Marcela Rusu, cu care m-am întîlnit apoi şi în *Citadela,* avînd în amîndouă

spectacolele prilejul de a aprecia nu numai pecetea atît de aparte a personalității ei, dar și o mare pasiune pentru teatru, o mare rîvnă de a realiza lucruri tot mai bune, o totală dăruire profesiunii, în care regăseam cu emoție elanurile tinereții mele...

Privindu-i pe toți îmi spuneam că, în adevăr, ciclurile s-au reînnodat și făclia merge mai departe.

Același sentiment l-am avut — și mai pregnant — în clipele în care a fost sărbătorit centenarul Teatrului Național. Amploarea acestei sărbătoriri, sensul care i-a fost dat mi-au arătat cît de mult s-a schimbat, în adevăr, poziția artistului în societate.

Gîndurile pe care le trăisem cu treizeci și cinci de ani înainte, la sărbătorirea lui Nottara, îmi reveneau în minte. Cît de încete și cît de mărginite erau progresele pe care le măsuram atunci, săvîrșite în evoluția teatrului romînesc în cîteva zeci de ani, față de adevărata revoluție culturală ce se petrecuse sub ochii noștri, în cîțiva ani, și care continua să se desăvîrșească fără încetare, cu un avînt irezistibil spre mai bine!

Sub impulsul acestei revoluții culturale inițiată de partid, pe tot cuprinsul țării au răsărit teatre noi și moderne, chemînd la viață culturală marile mase din regiuni unde, cutreierînd pe vremuri cu trupa mea, în turnee, îmi dădeam prea bine seama că teatrul este o artă necunoscută sau accesibilă doar puținilor privilegiați. Astăzi, cei cărora munca lor le dă dreptul la toate bucuriile vieții, ale artei în primul rînd, și cărora atîta amar de ani aceste bucurii le fuseseră refuzate, cei care erau ținuți în beznă și nevoie, au aflat în sfîrșit drumul spre artă și umplu sălile de teatru cu entuziasmul și pasiunea lor. O puternică mișcare de amatori ajută această apropiere de teatru, adîncind capacitatea de înțelegere și dragostea pentru el, lărgind contactul publicului cu scena și constituind un rezervor nesecat pentru descoperirea noilor talente. Mijloace tehnice noi sînt puse mereu la îndemîna slujitorilor teatrului, pe zeci de scene care se construiesc sau se renovează neîncetat.

Iar toți acești factori sînt meniți să dea un avînt ire-

zistibil celor care, pe scenă, află în sfîrşit bucuria deplină de a se dărui artei lor în condiţii de demnitate artistică desăvîrşită, şi mai ales de a se dărui unui public care-i înţelege şi-i iubeşte. Bucuria de a vedea că profesiunea de actor îşi capătă în sfîrşit sensul său adevărat, prin preţuirea pe care statul o dă importantului său rol educativ.

Îmi aminteam de o frază din Voltaire, pe care o scrisesem într-un caiet de însemnări, pe vremea studenţiei, pentru a-mi face din ea un motto şi o încurajare în activitatea mea. O citez din memorie: „Teatrul este mijlocul cel mai înalt pe care societatea l-a inventat spre a şlefui şi a înnobila moravurile. El este capodopera civilizaţiei". În adevăr, abia azi cuvintele lui Voltaire, din a căror dovedire năzuisem în tinereţe să-mi fac un crez, îşi căpătau adevărata lor confirmare. Abia acum importanţa rolului pe care îl are teatrul în viaţa socială îşi află deplină confirmare iar munca slujitorilor săi îşi află cinstirea pe care o merită. Şi faptul că o parte din această cinstire s-a revărsat şi asupra mea, acordîndu-mi-se un titlu care s-o sancţioneze, acela de „artistă emerită", mă umplea de bucurie.

O bucurie care n-a fost întrecută decît de adînca emoţie cu care, în 1954, cînd am împlinit cincizeci de ani de la prima mea apariţie pe scenă, am primit Ordinul Muncii, această decoraţie cu nume atît de frumos, ce însemna preţuirea îndelungatei mele activităţi, dar şi semnul că tot ce făcusem n-a fost în zadar, că munca dîrză şi necontenită îşi află în cele din urmă recunoaştere şi răsplată... *

Un rol care m-a interesat în mod deosebit, în ultimul timp, a fost cel al Prostakovei, din remarcabila operă a clasicului rus Fonvizin, *Neisprăvitul,* pe care l-am jucat în 1953, la Teatrul Tineretului, în regia adînc gîndită şi fin nuanţată a lui Nicolae Dinescu.

În primul rînd, era pentru mine extrem de instructiv să completez astfel galeria rolurilor din clasicii literaturii

* După cum se ştie, Maria Filotti a primit ulterior redactării acestor pagini titlul de Artistă a poporului.

ruse, din care jucasem, în cursul anilor, eroine ale lui Gogol, Ostrovski, Tolstoi, Cehov și Gorki.

Intre părintele teatrului realist rus și părintele realismului socialist, între *Neisprăvitul* și *Egor Bulîciov,* ce variată galerie de figuri reprezentative din burghezia și nobilimea rusă reprezentau rolurile mele din aceste piese! Dacă le judeci comparativ îți apare o adevărată frescă istorică, din care se desprind clar caracterele psihologice, modalitățile de evoluție și motivele decadenței unei clase.

Mama neisprăvitului Mitrofanușca era la treapta de început a acestei evoluții. Incultă și grosolană, despotică și hrăpăreață, îngîmfată și lașă, egoistă și perfidă, caracterul ei tiranic trebuia să apară din înfățișare, din felul de a vorbi, din atitudine și port, chiar atunci (și mai ales atunci) cînd e îmbrăcată în straie bogate, căci în contrast cu acestea firea ei apare și mai izbitor, prin opoziția dintre fond și formă.

O singură latură sufletească îi rămîne Prostakovei : iubirea ei de mamă. Pentru a da figurii o adîncire care să evite schematismul, am subliniat sinceritatea acestei iubiri. Dar în același timp am căutat să reliefez că această dragoste, covîrșitoare, nerațională, egoistă, este o iubire profund dăunătoare chiar pentru obiectul ei, pentru Mitrofanușca. Căci în loc de a-l îndrepta pe calea culturii și a omeniei, Prostakova nu cultivă în el decît ceea ce corespunde cu firea sa, căutînd să facă din fiul său un „demn“ urmaș al moravurilor în care ea se lăfăiește.

Caracterul Prostakovei este oglinda unei anumite clase sociale, și acest lucru mi-a părut clar din documentarea care mi-a stat la îndemînă asupra epocii de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, cînd se petrece acțiunea. Am putut să dau aci liber curs pasiunii mele pentru documentarea istorică. Citind *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radișcev, monografia asupra lui Radișcev, de B. Evgheniev, sau cea a lui N. V. Jijca asupra lui Emilian Pugaciov, am putut să-mi precizez viziunea justă a caracterelor sociale ale epocii. Am avut și norocul ca în perioada de pregătire a piesei să fie în turneu la noi ansamblul „Mossoviet", și ne-am bucurat de prețioasele indicații ale lui

Zubov, din trupa acelui teatru, care jucase în piesă la Moscova şi care ne-a împărtăşit din experienţa sa, dîndu-ne un sprijin generos şi extrem de folositor.

Am măsurat clar, în aceste împrejurări, radicala deosebire dintre felul cum am putut pregăti şi adînci acest rol şi lipsa de material pentru documentare de care suferisem atunci cînd mă apropiasem, cu treizeci de ani mai înainte, de prima piesă rusă ce am jucat, de Arkadina din *Pescăruşul* lui Cehov. Abia acum, cînd căzuse perdeaua de întuneric impusă pe vremuri minţilor noastre, puteam ajunge la adevărata înţelegere a acestor opere.

Rolul Prostakovei m-a legat sufleteşte de ansamblul valoros şi entuziast al Teatrului Tineretului, în care o serie de glorioase forţe desprinse din buchetul artistic al Teatrului Naţional şi-au înmănunchiat experienţa lor cu avîntul tinerelor elemente crescute în anii din urmă. Legătura aceasta s-a cimentat şi mai mult atunci cînd am avut, în 1954, nesfîrşita bucurie să văd jucînd pe aceeaşi scenă, îndrumat de N. Massim cu multă competenţă şi dăruire, în dificilul rol al lui David Copperfield, pe nepoţelul meu Şerban, copilul de treisprezece ani în care descopeream cu emoţie o sensibilitate reală şi capacitatea de a trăi ficţiunea pasionantă a scenei. Şi nu-mi închipui altă bucurie mai mare decît să-l pot vedea că-şi realizează destinul artistic pe aceleaşi drumuri ca bunica sa, fără a mai avea de înfruntat greutăţile pe care tristele vremuri apuse le-au presărat în calea începuturilor mele.

Am avut prilejul, în ultimii ani, să joc o serie aproape exclusivă de personaje negative. Lucrul acesta m-a readus oarecum în atmosfera anilor de tinereţe, cînd îmi făcusem o specialitate involuntară din personajele antipatice, cum se spunea pe atunci.

Deosebirea e însă că rolurile de cochetă şi femeie fatală erau toate creaţiuni artificiale, convenţionale şi lipsite de un conţinut de viaţă, pe cîtă vreme rolurile negative ale repertoriului acestor ani sînt personaje bazate pe adevă-

rul vieții, pe realități sociale transpuse pe planul artei, în creațiuni tipice, pline de conținut.

Acest lucru este esențial, căci el permite actorului să se apropie de aceste personaje și să le înțeleagă, pe cîtă vreme o creațiune artificială nu permite o adevărată înțelegere a mobilurilor și psihologiei sale. Și fără înțelegerea lui, adevărata trăire a rolului este imposibilă iar actorul nu poate realiza o „creație" — adică un personaj viu, căci rămîne și el condamnat să fie artificial în interpretare, ca și rolul.

Personajul negativ ridică în fața actorului probleme dificile, tocmai din cauza acestui proces de înțelegere. Desigur că oricine va pătrunde mai lesne în psihologia unui personaj pozitiv, va discerne mai ușor mobilul și scopurile acțiunilor sale, și le va trăi mai lesne cu autenticitate, căci va fi mai aproape de ele. Dimpotrivă, personajul negativ cere un efort de înțelegere și o muncă de realizare a expresiei mult mai grea, căci pretinde să te transpui într-o psihologie diametral opusă și deci să-ți compui rolul din elemente ce-ți sînt cu totul străine. Te obligă, deci, să te așezi pe acea poziție „critică" ce face frumusețea creației actoricești.

Pentru cine este însă îndrăgostit de această meserie a ficțiunii care e teatrul, tocmai această dificultate e pasionantă. Și de aceea rolul negativ, deși nu-ți produce ca om decît repulsie, îți dă o satisfacție aparte, ca profesionist.

Pentru noi, actorii, cu cît un rol este mai variat, cu cît are situații mai neprevăzute, cu cît putem realiza un caracter mai deosebit și inedit față de galeria rolurilor jucate în trecut, cu atît el ne interesează mai mult. De aceea, aprofundarea critică a rolului Adelei din *Citadela sfărîmată*, pe care Horia Lovinescu a conturat-o cu atîta forță de tipizare, cu atîta pitoresc și atîta culoare, mi-a oferit cele mai interesante posibilități de manifestare artistică.

Adela nu e o femeie complicată și psihologia ei are ceva animalic, atît e de simplă. E o parvenită, incultă, arogantă, îngîmfată și prezumțioasă, dar care-și poartă aceste defecte cu o liniște și o siguranță de sine totală,

fiindcă nu are conştiinţa că aceste trăsături de caracter ar putea fi o slăbiciune. Dimpotrivă, ele constituie tocmai armele cu care a reuşit să parvină, în lumea ei şi în vremea ei, şi de aceea reprezintă pentru ea tot atîtea calităţi. După cum tot o calitate este faptul că e lipsită de scrupule şi de orice omenie. Singurele sentimente pe care le cunoaşte sînt dragostea de bani şi dragostea pentru fiul ei Costică, în care-şi recunoaşte un demn urmaş. Dar, ca şi la Prostakova, nici aici dragostea de mamă nu e un sentiment înălţător.

Pentru aceste două iubiri, pe care le confundă, Adela e în stare de orice. Şi fiindcă e atît de „tare" — cum spune cu admiraţie imbecilul său frate, avocatul Dragomirescu — era firesc ca armele Adelei să-i îngăduie o reuşită totală în regimul burghez, a cărui demnă reprezentantă era. Conduce magazine, fabrici, nimic nu-i rezistă ! Dar în momentul cînd faţa lumii se schimbă, cînd valorile care făceau forţa ei se prăbuşesc, armele sale nu-i mai pot servi la nimic şi se întorc împotriva ei. Ea încearcă să-şi apere poziţiile cu mijloacele cu care e obişnuită : perfidia, intriga, minciuna, la nevoie chiar crima. Totul i se pare simplu şi firesc, de vreme ce trebuie s-o salveze pe ea.

Opunînd mersului înnoitor al lumii simpla ei inerţie, mărginirea Adelei apare şi mai evidentă, iar condamnarea ei şi mai clară. Dar din această inerţie rezultă un lucru curios. Deşi o bună parte din acţiunea piesei e determinată de maşinaţiunile Adelei, aceasta nu intervine direct în acţiune, ci face pe ceilalţi să lucreze pentru ea. Ea sugerează altora acţiunile care o vor servi, dar nu se angajează direct în ele. În acest fel, ea are în piesă un rol de adevărat catalizator al acţiunii, prin intrigile sale accelerînd prăbuşirea „citadelei", făcînd-o şi mai evidentă.

Şi fiindcă înţelegerea ei e atît de absurd de străină de ceea ce se petrece în jurul său, personajul trăieşte într-un permanent contrast cu realitatea, care îl face să fie comic, ridicol de comic, tragic de comic. Chiar în momentele cele mai dramatice, cînd îşi afirmă cu o vulgară sinceritate ura faţă de noile realităţi ce cresc în jurul ei, ura aceasta e atît de neputincioasă încît ajunge să fie comică. Cît de

departe sînt bietele perfidii, sărmanele intrigi ale Adelei, de ceea ce poate născoci un intrigant inteligent, un ins care urăşte cu genialitate, ca Iago de exemplu! Adela e, în toate, pe măsura inteligenţei sale, şi reuşita acestei fiinţe mărginite, în societatea vremii sale, constituie o condamnare implicită a acestei societăţi.

Iată cîteva din problemele ce mi s-au pus, în definirea acestui personaj, care mi se pare că are ceva clasic în liniaritatea sa. Căci el merge pe o coordonată psihologică simplă şi unică, dar pînă la ultimele ei consecinţe.

Faptul că voi realiza şi pentru ecran rolul Adelei, în filmul *Citadela sfărîmată,* constituie pentru mine o experienţă cu atît mai preţioasă cu cît voi avea de refăcut analiza personajului cu alte mijloace, proprii acestei arte. Mă bucur, de asemenea, că mă voi întîlni şi pe ecran cu aceşti doi buni prieteni şi admirabili artişti, Ion Finteşteanu şi Niky Atanasiu, cu care a fost o plăcere să colaborez la înfăţişarea satirică a membrilor familiei Dragomirescu, pe care au ştiut să-i caracterizeze cu atîta forţă creatoare.

E pentru prima oară cînd am ocazia să lucrez în cinematografia noastră tînără. Acum vreo zece ani, am jucat într-un film realizat în regia lui Jean Georgescu după comedia lui Tudor Muşatescu *Visul unei nopţi de iarnă,* dar rolul nu-mi oferea posibilitatea de a lăsa o imagine edificatoare a jocului meu. Şi aş vrea atît de mult să fac aceasta...

Pe vremuri lucrul era irealizabil, fiindcă nu exista la noi o industrie cinematografică. In 1923, în timpul unei călătorii la Berlin, am făcut o mică probă de film în studioul *UFA,* pe atunci situat chiar în inima Berlinului, lîngă *Zoo.* Lucra acolo ca decorator pictorul romîn Ernst Stern, care făcuse schiţe de decoruri la Teatrul Naţional şi care acum colabora la ultimul film pe care l-a turnat în Europa Ernst Lubitsch, împreună cu Pola Negri, înainte de a pleca amîndoi în America. Invitată de Stern, împreună cu Agepsina Macri, Victor Eftimiu şi Soare Z. Soare, cu care mă întîlnisem la Berlin, am asistat la turnarea unei scene din acest film şi apoi, într-un colţ al studioului,

am făcut o mică probă improvizată, pe care cred că o mai am şi acum, dar care nu constituie decît un document de ce putea să fie filmul mut în 1923!

De atunci şi pînă în 1945 n-am mai avut prilejul de a mai turna vreun film. Lucrînd la *Visul unei nopţi de iarnă* mi-am dat seama cîte probleme grele prezintă munca în studio şi, mai ales, ce mare doză de rezistenţă fizică cere actorului. Mă voi dărui totuşi din tot sufletul muncii pentru realizarea filmului *Citadela sfărîmată*, fiindcă am astfel o şansă de a face să rămînă o imagine vie a jocului meu.

Caracterul aparte al artei actorului face ca o dată cu dispariţia lui să dispară şi creaţiile sale. In vreme ce opera artistică a pictorilor, sculptorilor şi poeţilor este eternă, căci materialul în care geniul lor îşi cristalizează creaţiile este etern şi independent de fiinţa lor umană — creaţia artiştilor de teatru, chiar dacă e genială, este efemeră şi menită uitării. Căci pentru creaţia lui actorul întrebuinţează un material perisabil — chiar dacă e preţios, desigur — materialul uman. Propria sa fiinţă se topeşte la flacăra artei şi se consumă pe scenă, ca o jertfă pe un rug aprins. Poate de aceea arta actorului captivează atîtea suflete, le fascinează şi le stăpîneşte, adesea mai puternic decît alte arte, tocmai această putere de fascinaţie făcînd ca actorul să aducă în cultura ţării sale una din cele mai impresionante şi mai importante contribuţii la cultivarea maselor. Însă darul acesta incomparabil dispare o dată cu artistul. Amăgit de triumful efemer al scenei, mîngîiat de văpaia ce-i încălzeşte sufletul, actorul trece prin viaţă lăsînd în urmă-i doar o dîră de lumină, ce se stinge o dată cu el. Şi opera de artă care e creaţia actorului dispare împreună cu amintirea pe care el a putut-o lăsa în inimile generaţiei sale.

Astfel, din nefericire, toate urmele artei marilor noştri înaintaşi au dispărut o dată cu ei. Mijloacele moderne de reproducere îngăduie însă astăzi să păstrezi cel puţin ceva din glasul şi chipul actorului, pentru ca generaţiile viitoare să poată avea mărturia concepţiei sale de joc. Gîndul pe care l-am avut pe vremuri, de a face o filmotecă a marilor noştri actori nu s-a putut, vai, realiza. Acum

însă ecranul poate păstra imaginea generaţiilor care trăiesc astăzi şi a celor puţini ce au mai rămas din generaţia mea.

Şi vreau să profit de prilejul ce mi-e dat astfel, ca să rămînă după mine şi un chip „viu" *. Chiar dacă nu va mai avea prospeţimea tinereţii, sper că va trăi în el cel puţin flacăra dragostei şi a credinţei în arta noastră...

Ideile generoase nu mor niciodată. După aproape douăzeci de ani iată că am avut anul acesta ** bucuria de a vedea înfăptuit visul pentru care atîţia ani mă străduisem, a cărui realizare o urmărisem prin toată activitatea mea la congresele Societăţii Universale de Teatru: visul de a vedea pe reprezentanţii artei teatrale romîneşti ducînd dincolo de hotarele ţării dovada vie a realizărilor lor, a dezvoltării artei dramatice în ţara noastră, a geniului creator al artistului romîn şi valorificînd toate acestea prin contactul direct cu critica şi publicul străin.

Pe vremuri, în atîtea congrese, încercasem zadarnic să găsesc formula pentru a îngădui această afirmare. Căci singura formulă pozitivă era ca Statul să-şi dea sprijinul pentru un turneu al artiştilor noştri. Lucru care în societatea capitalistă nici nu putea fi conceput. Ar fi trebuit pentru aceasta o adevărată „expediţie", cu o întreagă trupă, cu decoruri, costume, mobiliere, recuzită şi figuraţie, transportate într-un tren special. Cine şi-ar fi plecat atunci urechea măcar la schiţarea unui asemenea proiect, ce reprezintă un imens efort pe plan cultural, ridică atîtea probleme de ordin material şi cere o atît de excepţională capacitate de organizare, precisă ca un sistem de ceasornic, pînă în ultimele detalii?

Dar iată că lucrul s-a înfăptuit azi!

---

* Împrejurările n-au permis Mariei Filotti să-şi ducă gîndul la îndeplinire decît în parte, căci sfîrşitul a surprins-o în răstimpul turnării filmului *Citadela sfărîmată* şi rolul Adelei a trebuit să fie reluat de o altă artistă. Scenele turnate pînă în acea clipă de creatoarea rolului au fost integrate însă într-un film documentar, ce l-a fost consacrat, în 1957, de Studioul „Alexandru Sahia", cu titlul *Amintirea unei artiste*.

** 1956

Reluînd ideea lui Gémier, care visa să construiască la Paris un mare teatru internațional, directorul Teatrului „Sarah Bernhardt" a luat în 1954 inițiativa, sprijinită de municipalitate, de a organiza în fiecare an, la Paris, „Festivaluri teatrale internaționale".

De altfel, în cadrul Institutului Internațional de Teatru care funcționează sub egida U.N.E.S.C.O. — și în principiile căruia retrăiesc multe din ideile preconizate de Gémier — s-a hotărît la sesiunea din 1955 să se edifice la Paris un „Teatru al Națiunilor", care va fi realizarea visului lui Gémier.

Pînă atunci, însă, „Festivalurile de la Paris" constituie primul pas spre punerea în practică a marii întîlniri teatrale a tuturor națiunilor lumii. Căci aici, timp de trei luni în fiecare an, se întîlnesc pe aceeași scenă trupe de teatru din numeroase țări ale lumii, de la „Berliner Ensemble" al lui Bertolt Brecht pînă la trupa lui Laurence Olivier. Fiecare venită cu specificul artei sale, dar toate însuflețite de credința că arta îi înfrățește pe oameni, îi apropie, îi face să se cunoască, să se înțeleagă și să se iubească.

E lesne de înțeles emoția cu care am aflat că Teatrul Național va lua parte la Festivalul din vara anului 1956. Gîndul că voi vedea înfăptuindu-se în sfîrșit ceea ce mîngîiasem ca un basm irealizabil în taina sufletului meu, lucrul pentru care ani de-a rîndul mă străduisem să creez condiții favorabile, mi se părea de necrezut...

Și totuși visul devenea realitate...

Pentru a fi trăit această realitate, pot spune că turneul la Paris al Teatrului Național a constituit unul din marile evenimente ale vieții mele, o adevărată încununare a ei. El mi-a permis să mă întorc — ca și camarazii mei — cu conștiința clară și nesfîrșita bucurie a acelei mari afirmări a teatrului nostru pe care am dorit-o de atîția ani, dar pe care numai vremurile înnoitoare de astăzi au făcut-o posibilă. Și cu inima plină de încredere în viitorul artei căreia i-am dăruit viața mea întreagă și pe care o văd înflorind, cu un avînt neasemuit, în țara nouă în care totul se preface din adînc...

Cum aş putea uita vreodată acel „tren minune", care ne-a dus în două zile şi două nopţi pînă la Paris? Un tren compus din şapte vagoane, în care au intrat doar şaptezeci de oameni, artişti şi tehnicieni, în care ne bucuram de un confort excepţional şi o îngrijire plină de atenţii. Un tren în care toţi artiştii, conştienţi de marea răspundere cu care erau încărcaţi, puneau la punct, într-un entuziasm febril, ultimele detalii ale spectacolelor, repetînd încă o dată roluri jucaţe de sute de ori, găsind încă o nuanţă nouă, încă o intonaţie perfectă, în dorul neîncetat spre desăvîrşire, în elanul nestăvilit de a reprezenta cu cinste teatrul nostru...

Şi cu ce strălucire nouă am trăit la Paris ideea de a contribui prin teatru la înfrăţirea popoarelor, idee în care de atîţia ani credeam din adîncul sufletului! Am regăsit acolo nu numai pe scumpa mea Elvira Popescu, veşnic romîncă în adîncul sufletului ei admirabil, nu numai pe Mihalescu, prieten drag şi devotat al anilor tinereţii, pe entuziastul Rosen, dar şi numeroşi prieteni şi colaboratori din cadrul Societăţii Universale de Teatru, care mi-au păstrat proaspătă prietenia caldă din acele timpuri.

Am revăzut şi pe mulţi alţii din cei cu care militasem pe vremuri pentru un ideal comun. Ei au luat parte cu entuziasm la spectacolele noastre, într-o sală electrizată, plină pînă la refuz de elita oamenilor de teatru, a scriitorilor şi ziariştilor francezi, ca şi de atîţia romîni, mişcaţi pînă la lacrimi.

Înalta apreciere dată artei actorilor romîni, felul cum a fost înţeles mesajul cuprins în satira genială a lui Caragiale şi în piesa de adîncă omenie şi amară ironie a lui Sebastian, rîsul generos stîrnit în sală de jocul, susţinut de o totală dăruire, al întregii trupe, au fost mărturia că sufletele oamenilor cinstiţi, chiar de altă naţie şi limbă, se apropie şi se contopesc şi prin teatru.

Legătura sufletească s-a stabilit din prima clipă după ridicarea cortinei între sală şi scenă, pe care se vorbea într-o limbă necunoscută pentru cei mai mulţi dintre spectatori. Dar jocul strălucitei echipe de interpreţi a *Scrisorii*

pierdute, mai spontan şi mai scăpărător ca niciodată, condus într-un ritm uluitor, vorbea limba universală a expresivităţii artistice!

Priveam figurile prietenilor mei francezi, pe care răsărea ca prin farmec strălucirea unei surprize plăcute, citeam pe feţele lor înţelegerea justă a intrigii şi a situaţiilor comice din piesă, pe care le subliniau cu un rîs spontan şi cu aplauze călduroase, ce-au întovărăşit toate lăsările de cortină, momentul culminant fiind actul întrunirii electorale, cu proclamarea candidatului.

Am trecut, în antracte, de la avanscenă la loji, de la loji la balcon şi la parter, culegînd impresiile tumultuoase ale spectatorilor, ale gazetarilor şi ale autorilor dramatici francezi, care îşi manifestau entuziasmul sincer pentru această izbîndă a teatrului romînesc. Impresii strălucite, care s-au publicat apoi din plin în ziarele pariziene...

Toată această spontană înfrăţire a publicului din sală cu trăirea piesei pe scenă mi-a demonstrat, încă o dată, puterea deosebită a artei teatrale, comuniunea sufletească pe care o stabileşte legătura directă între actor şi public. Această comuniune, proprie teatrului — singura artă bazată pe contactul nemijlocit între artişti şi public — face ca el să fie unul din cele mai puternice mijloace de înţelegere sufletească între oameni, de cunoaştere şi preţuire reciprocă şi, prin aceasta, unul din argumentele esenţiale ale păcii.

Căldura şi prietenia cu care am fost înconjuraţi în zilele următoare, vizita făcută în pauza unui spectacol al piesei *Femeile savante* în foaierul Comediei Franceze, unde artiştii ne aşteptau în costumele în care jucaseră, fraternizînd cu noi şi închinînd cupe de şampanie pentru viitoarele turnee reciproce, apoi primirea caldă din foaierul Operei precum şi recepţia de pe scena teatrului „L'Atelier", toate aceste împrejurări în care colegii francezi ne-au primit cu braţele şi sufletul deschis, au constituit un prilej de a înnoda temeinic prietenia şi legăturile culturale cu artiştii, scriitorii şi publicul parizian, atît de sensibil şi receptiv.

Ce clipe minunate am trăit la acel festival franco-romîn, organizat în cadrul recepției de la legația noastră, unde Ion Manolescu și Radu Beligan au citit fragmente traduse în limba franceză din operele lui Caragiale iar eu am recitat din Victor Hugo, alături de artiștii Comediei Franceze, care au spus versuri. Această duioasă înfrățire în artă mi-a prilejuit clipe de rară înălțare sufletească, la fel ca și atunci cînd, drept omagiu de caldă prietenie adus Franței, am citit la radio, în limba franceză, versuri de Paul Eluard.

Iată de ce succesul imens, adevăratul triumf obținut de trupa Teatrului Național în cadrul Festivalului de la Paris a constituit pentru mine o nesfîrșit de dulce emoție. Căci după o jumătate de veac visul tinereții mele, strădania anilor maturității mele, se realizau aievea...

Da, comparînd trecutul cu prezentul, îmi dau seama că trăiesc timpul cînd visurile devin realitate. Visul afirmării teatrului nostru pe plan internațional, pentru care luptasem ani de-a rîndul, a devenit acum o realitate evidentă. O realitate emoționantă a devenit și publicul larg, ce freamătă în sălile de teatru, și după care jinduiseră atîtea generații de actori, cînd jucau de trei, patru ori o piesă. O realitate incomparabilă sînt condițiile de manifestare oferite artistului în noile teatre, de-a lungul și de-a latul țării. O înălțătoare realitate a devenit mai ales sentimentul de demnitate al artistului, care vede prețuită cum se cuvine misiunea sa de factor cultural, de „inginer al sufletelor". Acea demnitate pe care năzuisem și eu să o afirm, revoltată de prejudecățile ce mă loviseră din greu, ca pe atîția înaintași ai mei...

Unde sînt ei oare, să vadă împlinit tot ce au visat? Cîtă mîndrie și cîtă bucurie ați simți și voi, Nottara și Aristizza, Liciu și Demetriade, Gusty și Tony, dacă ați putea vedea, împreună cu noi, acest miracol făurit de voința oamenilor!...

Cei care am trăit alături de voi greutățile și umilințele din trecut ale vieții de artist și care astăzi trăim, alături de tineretul unei țări noi, vremuri de înălțare sufletească

şi de demnitate artistică, ne dăm bine seama de datoria pe care o au artiştii faţă de o societate care le acordă cea mai înaltă consideraţie ce li s-a hărăzit vreodată. Este datoria de a răspunde acestui înalt credit moral prin fapte, printr-o înţelegere adîncă, cinstită şi sinceră a imperativelor vremii, printr-o muncă artistică tot mai susţinută şi demnă de neostenita muncă a celor ce construiesc o societate nouă, prin realizări tot mai desăvîrşite, capabile să exprime şi să susţină avîntul înaripat al oamenilor de azi. Numai în acest fel artistul va fi „glasul epocii sale", aşa cum a spus Gorki.

Şi noi toţi, cei care mai purtăm azi facla pe care ne-a trecut-o mîna voastră, sîntem convinşi că gîndul vostru ne înţelege, ne aprobă şi ne binecuvîntează...

Sinaia, 22 august 1956

Mîine plec... Poate nu mă mai întorc...

Privesc cu nesaț peisajul Carpaților noștri dragi, ce se revarsă mîndri și impunători înaintea ochilor mei.

Drumuri și poteci albe, așternute cu pietriș lucios ca sideful, șerpuiesc urcînd spre creste, printre pajiștile verzi, tunse mărunt, ca un covor viu și de preț pe care strălucește roua dimineții. Brazii înalți, cu vîrfurile ascuțite ca săgeți îndreptate spre cer, stau neclintiți printre stejarii bătrîni, cu trunchiuri groase ce nu se pot cuprinde în brațe, alături de ulmii zvelți și albi, ce-și îndoaie ușor trupurile și ramurile cu o legănare molcomă. Un altar mic, cioplit în lemn, mîncat de ploi și viscole, își spune povestea celor ce vor și pot să citească un rînd de istorie pe sculpturile sale învechite. Mai sus, ca un decor de teatru construit de o mînă măiastră, se înalță munții, profilîndu-se pe cerul albastru, inundat de lumina caldă și dulce a soarelui de august. Spre culmile ce străjuiesc pleșuve sub soare, se ridică maiestoasă pădurea întunecată a brazilor, pătată de verdele mai dulce al stejarilor, tovarăși și paznici temeinici ai munților noștri.

Ce taină minunată e vraja naturii!

Calmul adînc al dimineții de august dă liniște sufletului meu, ce pare că se topește, într-o dulce uitare, în firea care-l îmbrățișează cu calda și nemăsurata ei cuprindere.

Binecuvîntată fii, natură atotputernică din care m-am

desprins, purtînd în mine darul ce mi-ai hărăzit, un suflet ce vibrează, ce înțelege și iubește.

Dă-mi încredere, dă-mi nădejde, dă-mi puterea să-mi închei în lumină și pace socotelile cu viața de îndelungată muncă, dar plină de bogăție sufletească, în care inima mea a cîntat, ca pe o harpă eoliană, bucurii și dureri, elanuri și sfîșieri, încercînd să facă din lacrimi și din suferințe, din voioșie și avînturi, eterne podoabe de artă...

(Aceste rînduri sînt cele din urmă pe care Maria Filotti le-a scris, în caietele în care își aduna amintirile. Prinsă de munca sa artistică, nu le-a mai continuat șirul. Puțin mai tîrziu, în plină activitate, firul vieții sale se curma fulgerător. Sfîrșitul o surprindea în picioare, la datorie, fără să fi avut răgazul să termine paginile începute și fără să le fi dat forma definitivă. Desigur că ar mai fi avut multe de spus. Credem însă că putem adăuga aci rîndurile pe care le-a scris, cîteva săptămîni după cele de mai sus, într-un articol în care întrebuința și cîteva pagini din volumul de față. Probabil că ea însăși le-ar fi adăugat, drept încheiere.)

Peste drum, în grădina din fața casei mele, stau înșirați ca niște străjeri, în dosul zaplazului, vreo șapte plopi mîndri, ce-și înalță crestele de smaragd spre bolta azurie. Îmi odihnesc privirile în verdele și argintiul frunzelor lor de ani de zile, dar azi, nu știu de ce, foșnetul mătăsos al frunzișului, legănat de vîntișorul molcom de toamnă, îmi trezește în minte calde și minunate gînduri din trecut.

Septembrie 1956... Gîndul mă poartă înapoi, cu mulți, mulți ani în urmă...

Septembrie 1906 ! Se deschideau înaintea mea porțile vieții și sufletul îmi era plin — ca și acum de altminteri — de avînt, de dor de muncă, de gînduri avide de creație artistică, de năzuințe arzătoare spre realizări de artă. So-

sisem doar de cîteva zile în Iaşul neuitat de drag, ca angajată a Teatrului Naţional din capitala Moldovei şi mă avîntam, cu nădejde şi îngrijorare, spre porţile carierei teatrale...

Cincizeci de ani au trecut de atunci, cincizeci de ani în care, pe scîndurile scenei — acolo unde actorul, ridicîndu-se deasupra vieţii mărunte, trece fermecat porţile creaţiei — am adunat comoara amintirilor şi le-am păstrat cu pietate în adîncul sufletului meu, zăvorîte ca într-o taină sfîntă.

Dar azi, în această dulce şi tulburătoare zi de toamnă ce-mi evocă atîtea începuturi febrile de stagiuni, pline de griji şi de nădejdi, las sufletul să-şi descarce rodul mîngîietoarelor aduceri aminte.

Frunzişul plopilor din faţa casei mele se joacă, frămîntîndu-se neobosit în adierea vîntului, şi razele soarelui tomnatic îl poleiesc cu argint...

In minte îmi vine o întrebare, ce mi s-a pus cîndva:

Dacă ar fi să reîncep viaţa şi ar fi să aleg între munca istovitoare de teatru şi o viaţă tihnită şi îmbelşugată, ce-aş alege?

Am răspuns: „Intre «teatru» şi «comorile lumii»... aş alege teatrul"...

ANEXE

I

ROLURI JUCATE DE MARIA FILOTTI

Stagiunea 1904—1905

Gioconda	*Gioconda*	Gabriele D'Annunzio (turneu)
Silvia	*Suprema forță*	Haralamb Lecca (turneu)

Stagiunea 1905—1906

Nenela	*Ca frunzele*	Giuseppe Giacosa (turneu)
Enriqueta	*Sîngele spală*	José Echegaray (turneu)

Stagiunea 1906—1907

Catherine de Septmonts	*In lumea mare (L'étrangère)*	Al. Dumas-fiul (T. Național Iași)
Berta	*Victimele legii*	Landray (T. Național Iași)
Clara Tardini	*Jucătorii de cărți*	Haralamb Lecca (T. Național Iași)
Henriette	*Cele două orfeline*	A. d'Ennery și Cormon (T. Național Iași)
Germaine Lechat	*Banii (Les affaires sont les affaires)*	Octave Mirbeau (T. Național Iași)
Nelly Rozier	*Stafia bărbatului*	M. Hennequin și Bilhaud (T. Național Iași)

Thomry	*Martira*	Jean Richepin (T. Național Iași)
Elena de Bréchebel	*Vijelia (La rafale)*	Henri Bernstein (T. Național Iași)
Elissa	*Rahab*	Rudolf von Gottschall (T. Național Iași)
Lady Milford	*Intrigă și iubire*	Friedrich Schiller (turneu)
Maria	*Magda (Heimat)*	H. Sudermann (turneu)
Toinetta	*Eva*	Richard Voss (turneu)

Stagiunea 1907—1908 *

Neera	*Fîntina Blanduziei*	Vasile Alecsandri
Vidra	*Răzvan și Vidra*	B. P. Hasdeu
Eglea	*Dragoste cu toane*	J. W. Goethe
Corina	*Ovidiu*	Vasile Alecsandri
Lady Katogan	*Scherlock Holmes*	F. Bonn și Conan Doyle
Gwendoline	*Raffles*	Hornoung și Presberg
Voichița	*Cuib de șoimi*	I. C. Bistrițeanu (act ocazional)

Stagiunea 1908—1909

Elisabeta de Valois	*Don Carlos*	Friedrich Schiller
Irina Lorian	*Suprema forță*	Haralamb Lecca
Ilinca	*Apus de soare*	Barbu Delavrancea
Luciene de Morfontaine	*Amorul veghează*	Robert de Flers și G. de Caillavet

* In afară de o mențiune specială, toate rolurile interpretate în cursul stagiunilor de la 1907—1908 la 1936—1937 inclusiv au fost jucate pe scena Teatrului Național din București.

Stagiunea 1909—1910

Lucia Galoux	*Brîndușa (Blanchette)*	Eugene Brieux
Laïs	*Laïs*	Emile Augier
Yolanda	*Diavolul*	Franz Molnar
Doris Wiegand	*Prostul*	Ludwig Fulda
Zoe Budescu	*Chinul*	Alexandru Florescu

Stagiunea 1910—1911

Prințesa Paule de Chabran	*Modelul (La femme nue)*	Henri Bataille
Baroana de Vigneuil	*Rivala*	H. Kistemaeckers și E. Delard
Nineta	*Bestia*	George Diamandy
Alissa Moraru	*Biruința*	A. de Herz
Berta	*Nepoftitul (Le danseur inconnu)*	Tristan Bernard
Fata cea mică (Zîna florilor)	*Inșir-te, mărgărite*	Victor Eftimiu
Elena Wagner	*Taifun*	Melchior Lengyel
D-na Vernod	*Invingătorii*	Emile Fabre

Stagiunea 1911—1912

D-na Allain	*Omul de altădată (Le vieil homme)*	Georges de Porto-Riche
Cleo Rudeanu	*Fiul ei*	Emil Nicolau și Al. Simionescu
D-na de Lancey	*Păpușile (Les Marionnettes)*	Pierre Wolff
Tudora Munteanu	*Dolorosa*	George Diamandy

Stagiunea 1912—1913

Suzanne Lechatelier	*Marșul nupțial*	Henri Bataille
Sofia Arnberg	*Patima cea mare*	R. Auernheimer

Lia Roteanu	*Oricum!*	V. Leonescu și Th. Duțescu-Duțu
Femeia	*O amică*	Duiliu Zamfirescu
Arhanghelul Mihail	*Cocoșul negru*	Victor Eftimiu
Anca Frînge-Gît din Soveja	*Chemarea codrului*	George Diamandy
D-na de Verrières	*Eu*	Eugène Labiche
Monica Meran	*Negustorul de fericire*	H. Kistemaeckers (Teatrul Modern — Compania M. Voiculescu)
Prințesa de Bouillon	*Adrienne Lecouvreur*	E. Scribe și Legouvé (Teatrul Modern — Compania M. Voiculescu)

Stagiunea 1913—1914

Angelica	*Georges Dandin*	Molière
Doamna Raiu	*Bunicul*	A. de Herz
Sanda	*Sanda*	Alexandru Florescu
Suzeta Sormain	*Trecu o femeie*	Romain Coolus

Stagiunea 1914—1915

Armida	*Slutul*	Sabatino Lopez
Flora	*Un fiu din America*	Pierre Weber și Marcel Gerbidon
D-na Niemene	*Voichița*	Duiliu Zamfirescu
Dona Maria de Neubourg	*Ruy Blas*	Victor Hugo
Lizeta	*Dragoste veche*	Ion Minulescu (act ocazional)

Stagiunea 1915—1916

Wanda Văianu	*Cîinii*	Haralamb Lecca
Contesa Marina de Dasetta	*Uliul (L'épervier)*	Francis de Croisset

Zaza	*Zaza*	Pierre Berton și Ch. Simon
Eliza Cruceru	*Sorana*	I. Al. Brătescu-Voinești și A. de Herz
Mistress Clarkson	*Străina (L'étrangère)*	Al. Dumas-fiul

Stagiunile 1916—1918 (Iași)

Jupîneasa	*Invierea lui Ștefan cel Mare*	Nicolae Iorga
Roxana	*Cyrano de Bergerac*	Edmond Rostand
Mesalina	*Mesalina*	Adolf Wilbrandt
Zoe	*Suprema forță*	Haralamb Lecca
Eliza	*Pui de cuc*	Ion Peretz

Stagiunea 1918—1919

Marioara Bălăceanu	*Bimbașa Sava*	Ion Peretz
Lucia Preda	*Femeie...!*	Emil Nicolau

Stagiunea 1919—1920

Muriel	*Stăpînul fierului (John Glayde)*	Alfred Sutro (Teatrul Modern — Compania Excelsior)
Valentine	*Liniștea casei (La paix chez soi)*	Georges Courteline (Teatrul Modern — Compania Excelsior)
Elena Nicolaevna	*Gelozia (Nușa)*	Artzibașev (Teatrul Modern — Compania Excelsior)
Fanny Armaury	*Fecioara rătăcită (La vierge folle)*	Henry Bataille

Stagiunea 1920—1921

Elmira	*Tartuffe*	Molière
Iulia	*Domnișoara Iulia*	H. Strindberg (turneu)

Stagiunea 1921—1922

Cleopatra	*Moartea Cleopatrei*	Mihail Pașcanu
Circe	*Glauco* *	Ercole Luigi Morselli
D-ra Béjart	*Molière se răzbună*	Nicolae Iorga
Assunta	*A doua tinerețe*	Mihail Sorbul
Ioana Boiu	*Suflete tari*	Camil Petrescu

Stagiunea 1922—1923

Zoe	*O scrisoare pierdută*	I. L. Caragiale
Contesa Almaviva	*Nunta lui Figaro*	Beaumarchais
Hedda Gabler	*Hedda Gabler*	Henrik Ibsen

Stagiunea 1923—1924

Regina Elisabeta	*Maria Stuart*	Friedrich Schiller (Comp. Bulandra)
Elisabeta, doamna lui Ieremia	*Doamna lui Ieremia*	Nicolae Iorga
Elena Radan	*Sanda*	Alexandru Florescu
Irina Nicolaevna Arkadina	*Pescărușul*	A. P. Cehov

Stagiunea 1924—1925

Gilberte Boulanger	*Fotoliul 47*	Louis Verneuil (Teatrul Mic)
Împărăteasa Teofana	*Bizanț*	Mircea Rădulescu
Cora Baldini	*Iubire*	Paul Prodan

* Jucată în reprezentație și pe scena Teatrului Național din Craiova în octombrie 1925.

Stagiunea 1925—1926

Ritta Cavalini	*Romanța*	Robert de Flers și Fr. de Croisset (Comp. Bulandra)
Françoise Lefort	*Primejdia (La menace)*	Pierre Frondaie

Stagiunea 1926—1927

Marguerite Gauthier	*Dama cu camelii*	Al. Dumas-fiul
Fanny Legrand	*Sapho*	Alphonse Daudet și Adolphe Bellot
Umbra	*Visul unui amurg de iubire*	Henry Bataille

Stagiunea 1927—1928

Suza	*Luminița*	Ticu Arhip
Calpurnia	*Iuliu Cezar*	E. Corradini

Stagiunea 1928—1929

Ellida	*Femeia mării*	Henrik Ibsen
Dr. Szabo Iutzi	*Doctorul*	Fodor Laszlo (Teatrul Mic — Comp. Fotino-Bulfinsky)

Stagiunea 1929—1930

Actrița	*Chip cioplit*	N. Milcu (Studioul Teatrului Național)
D-na Arbuthnot	*O femeie fără importanță*	Oscar Wilde

Clotilde	*Pariziana*	Henry Becque
Constance Middleton	*O soție statornică*	Sommerset Maugham

Stagiunea 1930—1931

Cassandra	*Cassandra*	Nicolae Iorga
Ana Andreevna	*Revizorul*	N. V. Gogol
D-na Tabrett	*Flacăra sfîntă*	Sommerset Maugham
Florentina	*Florentina*	Alexandru Kirițescu
Regina Elisabeta	*Elisabeta, regina Angliei*	Ferdinand Bruckner
Germaine	*Satana*	Louis Verneuil (turneu)

Stagiunea 1931—1932

Anna Karenina	*Anna Karenina*	Lev Tolstoi-Guiraud
Elisabeta	*Pasărea de foc*	L. Zilahy (Teatrul Maria Ventura)

Stagiunea 1932—1933

Grisi	*Casa cu trei fete*	Schubert-Berté (Opera Romînă)
Manon	*Manon Lescaut*	Carl Sternheim (turneu)

Stagiunea 1933—1934

Elena	*Căprița*	Petre Drăgoescu
Letizia Bonaparte	*Napoleon*	Giovachino Forzano

Lady Catherine Champion Cheeney	*Cercul*	Sommerset Maugham
Regina Elisabeta	*Richard al III-lea*	William Shakespeare
Doamna Cheeney	*Sfîrșitul d-nei Cheeney*	Fr. Lonsdale (Teatrul Maria Ventura)

Stagiunea 1934—1935

Regina Creusa	*Singele lui Minos*	Nicolae Iorga
Virginie Dejazet	*Dridri*	Ion Cantacuzino

Stagiunea 1935—1936

D-na Arvik	*Cînd vița tînără înflorește*	Björstjerne Bjoernson

Stagiunea 1936—1937

Doamna Laiu	*Zbor și cuib*	Nicolae Iorga (Teatrul Ligii Culturale)

Stagiunea 1937—1938

Veta	*O noapte furtunoasă*	I. L. Caragiale (Teatrul Comedia)
Doamna Onzain	*Coloniale (Pamplemousse)*	A. Birabeau (Teatrul Liber)

Claire	*Răminem prieteni (Amis comme avant)*	Henri Jeanson (Teatrul Liber)

Stagiunea 1938—1939

Marguerite Ploeșteanu	*Ion al Vădanei*	Nicolae Kirițescu (turneu)

Stagiunea 1939—1940 *

Lory	*Calul năzdrăvan (l'Ippogriffo)*	Gherardo Gherardi
D-na Bramson	*Omul care s-a jucat cu viața (Night must fall)*	Emmlyn Williams

Stagiunea 1940—1941

Chirița	*Coana Chirița în voiaj*	Vasile Alecsandri
Regina Elisabeta	*Elisabeta și Essex (Elisabeth, la femme sans homme)*	André Josset
Milla	*Fritz și Frantz*	Arnold și Bach
Elisabeta de Rosa	*Eva în vitrină*	Giuseppe Giannini

Stagiunea 1941—1942

Angelica	*Banii nu fac două parale (A che servono questi quattrini)*	Armando Curcio

* În afară de mențiune specială, toate rolurile interpretate în cursul stagiunilor de la 1939—40 la 1948—49 inclusiv au fost jucate pe scena Teatrului Maria Filotti.

Marta	*Orașul fără avocați*	Nicola Manzzari
D-na de Trévillac	*Frumoasa aventură (La belle aventure)*	Robert de Flers, G. de Caillavet și Etienne Rey

Stagiunea 1942—1943

Enrichetta Rossi	*Pușlamaua (Il tredicesimo furfante)*	Giuseppe Giannini
Felicita Colombo	*Mezelăria Colombo (Felicita Colombo)*	Giuseppe Adamj
Aglae	*Florii primăverii (Il teorema di Pitagora)*	Carlo Veneziani

Stagiunea 1943—1944

Tereza	*N-o fi adevărat, dar eu tot cred (Non e vero, ma ci credo)*	Pepino de Filippo
Simone Lebarmecide	*Băiatul (Etienne)*	Jacques Deval

Stagiunea 1944—1945

D-na Warren	*Profesiunea doamnei Warren*	G. B. Shaw
D-na Castille	*25 de ani de fericire*	Germaine Lefranc
Céleste	*Nevestele farmacistului (Bourrachon)*	Laurent Doeillet

Stagiunea 1945—1946

Smaranda Grozeanu	*Ion al Vădanei*	N. Kirițescu

Nadejda Antonova Ceboxarova	*Bani turbați*	A. N. Ostrovski

Stagiunea 1946—1947

Mamouret (Céline Mouret)	*Caravana (Mamouret)*	Jean Sarment
Hester Fairfield	*Legea divorțului*	Clemence Dane
Țarina Ecaterina	*Dragostea, carte de aur*	Alexei Tolstoi (Teatrul Ateneului)
Bătrîna desperată	*Frumoasa adormită (La bella adormentata)*	Rosso di San Secondo (Teatrul Național)

Stagiunea 1947—1948

Clémence	*Jupiter*	Robert Boissy
Alice	*George și Margaret*	G. Savory
Stăvăroaia	*Ion Anapoda*	G. M. Zamfirescu (Teatrul Nostru)
Filomena Marturano	*Filomena se mărită (Filomena Marturano)*	Eduardo de Filippo

Stagiunea 1948—1949

Agripina Bănculescu	*1% fatal*	Ionel Lazaroneanu

Stagiunea 1949—1950

Zoe	*Gaițele*	Alexandru Kirițescu (Teatrul Național)

Stagiunea 1950—1951

Melania	*Egor Buliciov și alții*	Maxim Gorki (Teatrul Național)

Stagiunea 1951—1952

O femeie	*Fericirea furată*	Ivan Franko (Teatrul Național)

Stagiunea 1952—1953

Agripina Semionova	*Zori deasupra Moscovei*	Alexei Surkov (Teatrul Național)

Stagiunea 1953—1954

Ștefania Pumnea	*Simion Albac*	Silvia Andreescu și Teodor Mănescu (Teatrul Tineretului)
Prostakova	*Neisprăvitul*	Fonvizin (Teatrul Tineretului)

Stagiunea 1954—1955

Adela	*Citadela sfărîmată*	Horia Lovinescu (Teatrul Național)

Stagiunea 1955—1956 *

Matilda	*Patriotica romînă*	Mircea Ștefănescu (Teatrul C. Nottara)

* În cursul a cincizeci și doi de ani de activitate teatrală, Maria Filotti a interpretat (fără a socoti reluările) 172 de roluri în 167 de piese. Dintre acestea sînt 62 de roluri în 58 de piese romînești, dintre care 45 create de Maria Filotti.

II

PROGRAM ANALITIC PENTRU CURSUL DE MIMICĂ *

INTRODUCERE

Ce este mimica.
Cum s-au născut expresiile mimice ale omului.

ISTORICUL MIMICII

Gestul în teatrul antic.
Chironomia sau arta exprimării prin gesturi.

Originea pantomimei

Saltația la primele popoare.
Chironomia la greci, actorii și repertoriul.
La romani: saltația, atellanele și pantomima.
Pantomima în epoca lui August și cauzele dezvoltării ei.
Actorii, gesturile, repertoriul, costumul, teatrul.
Evul mediu, pantomima, teatrul popular, misterele.
Rămășițele pantomimei antice reînviate în secolul al 19-lea (Noverre, Debureau, Louis Rouffe.)
Legătura între teatrul antic și teatrul modern.

Mimica științifică

Scrierile vechi și moderne despre mimică.
Chironomia și fiziognomia. (Lucrările lui Lavater, Piderit, Camper etc.)
Teoria lui Darwin.

* Acest program a fost întocmit de Maria Filotti pentru cursul predat la Conservator, începînd din anul 1921, și prezentat în 1926 la concursul pentru titlul de profesoară definitivă.

Folosul practic ce putem trage pentru arta dramatică din cunoaşterea şi analizarea expresiilor mimice.

MIMICA, MIJLOC DE EXPRIMARE PENTRU ACTOR

Însuşirile mimicii.

Coordonarea limbajului mimic cu vorbirea, pentru justa exprimare a stărilor sufleteşti.

Mijloacele mimice de care dispune actorul pentru a ajunge la acest scop.

Diferitele stări de expresii

Stări sufleteşti.
Stări trupeşti.
Stările simţirilor.
Stări intelectuale.
Stări expresive ale poziţiilor sociale.
Stări devenite fiziognomice stabile.
Stări patologice.

Analiza diferitelor mişcări expresive

Generalităţi despre mişcările corpului.
Mişcările membrelor inferioare.
Mişcările braţelor.
Mişcările mîinilor.
Mişcările capului.

Expresiile centrilor mimici ai feţei

Ochiul, gura, nasul.
Rîsul şi plînsul.

TEME

- Exerciţii mimice ale expresiilor obţinute prin mobilitatea şi poziţia ochilor.

Exerciţii mimice ale expresiilor gestului şi diferitele combinaţiuni cu expresiile ochiului.

Exerciţii de rîs şi de plîns.

Teme mimice individuale şi în ansamblu.

Mimica sentimentelor binevoitoare

Dragostea, iubirea de copii şi părinţi, amiciţia, simpatia, bunăvoinţa, atenţia, adorarea şi admiraţia, religiozitatea.

Mimica plăcerii

Buna dispoziţie, bucuria şi încîntarea, entuziasmul.

Mimica sentimentului demnităţii personale

Demnitatea, conştiinţa de sine, curajul, vitejia, vanitatea, orgoliul.

Mimica demnităţii personale înfrînte

Înroşirea, timiditatea, perplexitatea, jena, modestia, smerenia, umilinţa.

Mimica activităţii intelectuale

Concentrarea gîndirii. Încordarea şi pierderea atenţiei, reflecţiunea, mirarea, surprinderea.

Mimica sentimentelor răuvoitoare

Aversiunea, scîrba, oroarea. Ura, mînia, furia. Batjocura, disprețul, zeflemeaua. (Invidia şi gelozia sînt sentimente compuse.)

Mimica durerii

Dispoziţia rea, deprimarea, melancolia, îngrijorarea, necazul, mîhnirea, căinţa, durerea, plînsul, desperarea.

Mimica fricii

Neîncrederea, bănuiala, teama, frica, spaima, groaza, teroarea.

Mimica sentimentelor compuse

Compătimirea, mila, prefăcătoria, făţărnicia, linguşirea, josnicia, viclenia, şiretenia, invidia şi gelozia.

Mimica stărilor corporale

Foamea, setea, frigul, fiorii, căldura, asfixierea.

Mimica simțurilor

Gustul, mirosul, văzul, pipăitul, orbirea din naștere, tragerea cu urechea, surzenia etc.

Mimica pierderii cunoștinței

Somnul, vorbirea în vis, amețeala, leșinul.

TEME

Exerciții mimice ale tuturor stărilor enumerate.

Mimarea în scară progresivă (începînd de la forma cea mai ușoară a sentimentului și pînă la paroxismul simțirii) a sentimentului plăcerii, demnității personale, durerii, fricii etc.

Exemple din repertoriul clasic și modern pentru diferitele stări.

Coordonarea acestor expresii cu vorbirea.

Scene potrivite interpretării expresiilor studiate, analizarea și redarea lor.

Exerciții individuale, monoloage și scene de ansamblu.

GENERALITAȚI DESPRE CAUZELE PRINCIPALE CARE POT MODIFICA MIMICA

Temperamentul, vîrsta, sexul, clima, bolile, starea de civilizație, obiceiurile, nutriția, poziția socială, rasele.

Mimica expresiilor fizionomice stabile

Noțiuni sumare asupra fizionomiei și frenologiei. (Lavater, Piderit, Combe, Camper etc.)

Exemple de diferite tipuri, caractere și analizarea lor

Omul blînd, omul cinstit, sincer, optimist, idealist, ușuratic, omul fără caracter, lingușitor, josnic, egoistul, omul calculat, omul pătrunzător, energic, curajos, laș, nenorocit, orgolios, obraznic, desfrînat, lacom, avar, prefăcut, blazat etc.

Mimica profesiunilor
Exemple

Militarul, şeful de orchestră, chelnerul, omul de birou, lucrătorul, bărbierul, negustorul, cerşetorul, pungaşul de meserie, apaşul etc.

Mimica stărilor sociale

Ţăranul, orăşeanul, aristocratul, domnitorul, artistul, bărbatul de stat, savantul, militarul, proletarul.

Mimica stărilor patologice

Beţia, nebunia, halucinaţiile, imbecilitatea, mania, melancolia, otrăviri, moartea.

GESTUL ÎN TEATRU

Expresia gestului. Gestul hieratic. Gestul şi atitudinea în teatrul clasic. Gestul profesional, salutul în diferitele epoci istorice.
Gestul bolnav. Ticurile. Gestul în teatrul modern.

STILUL ÎN TEATRU

Diferitele epoci de cultură şi influenţa lor asupra mişcărilor, atitudinii, înfăţişării.
Stilul vechilor popoare.
Stilul evului mediu.
Secolul al 17-lea.
Stilul revoluţiei franceze.
Stilul epocii moderne.

COSTUMUL

Istoricul costumului în teatru.
Atitudinea şi gestul în raport cu costumul.
Draperia antică, crinolina etc.
Sobrietatea costumului modern.

FARDAREA

Importanța grimării pentru crearea diferitelor tipuri.
Importanța pieptănăturii, bărbii etc. pentru caracterizarea epocii și tipurilor.

TEME

Redarea expresiilor mimice ale diferitelor tipuri și caractere, după analizele făcute.
Exemple din repertoriul clasic și modern.
Exerciții mimice ale gesturilor și atitudinilor profesionale, precum și ale poziției sociale.
Diferite scene din piese clasice și moderne cuprinzînd tipurile studiate.
Exerciții ale stărilor patologice, cu exemple tipice din repertoriul clasic și modern.
Diferite scene ale agoniei și morții prin otrăvire, analizarea, coordonarea mimicii cu vorbirea și interpretarea lor, conform realității și artei.

III

REPERTORIUL TEATRULUI MARIA FILOTTI

(1939—1949)

Stagiunea 1939—1940

Dragodana, un act de Ion Anestin, cu G. Ciprian, C. Mitru, A. Athanasescu, Madeleine Andronescu, Getta Kernbach. *Regia:* Victor Ion Popa. *Decoruri și costume:* Ion Anestin.

Noaptea Sfîntului Andrei, un act de Val Mugur, cu G. Ciprian, Jules Cazaban, N. Tomazoglu, Mircea Constantinescu, Mania Antonova. *Regia:* Val. Mugur. *Decorul:* Ion Anestin.

Istoria se repetă, un act de Mircea Ștefănescu, cu Beate Fredanov, Jules Cazaban, N. Tomazoglu. *Regia:* Val Mugur. *Decorul:* Ion Anestin.

Calul năzdrăvan (L'ippogriffo), de Gherardo Gherardi, traducere de Tudor Mușatescu, cu Maria Filotti, Clody Bertola, Mania Antonova, Mihai Popescu, Victor Antonescu, Aurel Athanasescu, Radu Beligan, Jules Cazaban, Coco Demetrescu etc. *Decoruri:* Ion Sava.

Aproape de cer (Altitude 3.200), de Julien Luchaire, traducere de Tudor Mușatescu, cu Beate Fredanov, Nineta Gusti, Clody Bertola, Madeleine Andronescu, Didona Rădulescu, Mihai Popescu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu, G. Voinescu etc. *Regia:* Aurel Ion Maican. *Decorul:* Ion Sava.

Figurantul, de Alfred Savoir, cu Jules Cazaban, Radu Beligan, N. Tomazoglu, Mircea Constantinescu, C. Hociung, Tota Yan, Clody Bertola etc.

Domnișoara Butterfly, comedie de Tudor Mușatescu, cu Beate Fredanov, Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Mania Antonova, Ecaterina Ionescu, Mihai Popescu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Ch. Chamel, N. Tomazoglu, Horia Șerbănescu. *Regia:* Tudor Mușatescu. *Decoruri:* Perahim și Rubinger.

Omul care s-a jucat cu viața (Night must fall), de Emmlyn Williams, traducere de Radu Beligan, cu Maria Filotti, Clody

Bertola, Beate Fredanov, Ecaterina Ionescu, Mihai Popescu, Jules Cazaban, N. Tomazoglu. *Regia:* Aurel Ion Maican. *Decorul:* Th. Kiriakoff.

Stagiunea 1940—1941

Festival Alecsandri — cîntecele comice *Coana Chirița în voiaj* cu Maria Filotti, *Barbu Lăutarul* cu N. Soreanu, *Haimanaua* cu Ion Manu, *Păpușarul* cu Const. Lungeanu, *Paraponisitul* cu Coty Hociung și comedia *Kir Zuliaridis* cu Eugenia Popovici, Cella Marion, H. Polizu, N. Roman. *Regia:* Victor D. Bumbești. *Decoruri:* Th. Kiriakoff.

Elisabeta și Essex (Elisabeth, la femme sans homme), de André Josset, traducere de Ion Cantacuzino, cu Maria Filotti, G. Calboreanu, A. Pop Marțian, A. Athanasescu, Ion Ilie Ion, N. Tomazoglu etc. *Regia:* Ion Cantacuzino. *Decoruri:* Ion Anestin.

Flacăra sfîntă, de W. Sommerset Maugham, traducere de Ion Cantacuzino, cu Maria Filotti, Puia Ionescu, Cleo-Pan Cernățeanu, Aurel Athanasescu, Gr. Duțulescu, N. Tomazoglu, Al. Dumitrescu. *Regia:* Vasile Enescu.

Fritz și Frantz, de Arnold și Bach, cu G. Timică, Gr. Vasiliu-Birlic, Mișu Fotino, Niculescu-Buzău, Mircea Șeptilici, Romeo Lăzărescu, Șt. Decu, Maria Filotti, Nora Piacentini, Silvia Dumitrescu, Angela Matcescu, Cella Marion, Lulu Popescu.

Gîștele, după Aristofan, de Ion Cantacuzino, cuplete de Tudor Mușatescu, cu G. Timică, Gr. Vasiliu-Birlic, Mișu Fotino, Niculescu-Buzău, Mircea Șeptilici, Romeo Lăzărescu, Șt. Decu, Silvia Dumitrescu, Nora Piacentini, Irina Răchițeanu, Cella Marion, Victoria Medeea, Lulu Popescu, Viorica Georgescu, Tamara Vasilache etc. *Regia:* Soare Z. Soare. *Decoruri:* Mircea Șeptilici. *Muzica:* V. Vasilache. *Texte:* N. Stroe și N. Roman.

Eva în vitrină, de Gugliemo Giannini, traducere de Maria Filotti și Sică Alexandrescu, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Cella Marion, Victoria Medeea, Mișu Fotino, Mihai Popescu (G. Măruță), R. Bulfinsky, Ionel Țăranu, Cr. Duțulescu. *Regia:* Sică Alexandrescu.

Stagiunea 1941—1942

Orașul fără avocați de Nicola Manzzari, cu Radu Beligan, Cr. Duțulescu, Iordănescu-Bruno, Romald Bulfinsky, Marcel

Enescu, Mircea Constantinescu, Maria Filotti, Nineta Gusti, Virginia Stoicescu, Erastia Peretz, Tamara Vasilache.

Frumoasa aventură, de R. de Flers, G. de Caillavet și Etienne Rey, traducere de Radu Beligan, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Nelly Sterian, Viorica Georgescu, Cella Marion, Dona Carozzi, R. Bulfinsky, Mihai Popescu (C. Lungeanu), Radu Beligan (Marcel Anghelescu), Iordănescu-Bruno, Cr. Duțulescu, Marcel Enescu, G. Măruță, Mircea Constantinescu. *Regia:* Sică Alexandrescu.

Banii nu fac nici două parale (A che servone questi quattrini?), de Armando Curcio, cu Radu Beligan, R. Bulfinsky, Mircea Constantinescu, Marcel Enescu, Cr. Duțulescu, Iordănescu-Bruno, Maria Filotti, Nineta Gusti, Erastia Peretz, Tamara Vasilache. *Regia:* Sică Alexandrescu.

Omul care zîmbește, de Luigi Bonelli, cu Romald Bulfinsky, Radu Beligan, Constantin Lungeanu, Marcel Enescu, N. Antoniu, Nineta Gusti, Cella Marion, Tamara Vasilache, Virginia Stoicescu. *Regia:* Ion Șahighian. *Decoruri:* Traian Cornescu.

Secretara tatii, comedie muzicală de Puiu Maximilian, muzica de N. Kirculescu, cu V. Maximilian, Const. Lungeanu, Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, R. Neacșu, Virginica Popescu, Florica Demion (Virginica Romanovski), Florica Sterescu, Viorica Georgescu, Virginia Stoicescu etc. *Regia:* Puiu Maximilian.

Stagiunea 1942—1943

Pușlamaua (Il tredicesimo furfante), de Gugliemo Giannini, traducere de Maria Filotti, cu Maria Filotti, Cella Marion, Florica Sterescu, Virginia Stoicescu, V. Maximilian, Iordănescu-Bruno, Al. Giugaru, Ion Gheorghiu, Titu Vedea, V. Bulandra, N. Antoniu. *Regia:* V. Maximilian.

Mezelăria Colombo (Felicita Colombo), comedie în trei acte de Giuseppe Adami, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Cella Marion, C. Lungeanu, Marcel Enescu, Ionel Țăranu. *Regia:* Sică Alexandrescu.

Domnișoara de ciocolată (La petite chocolatière), de Paul Gavault, traducere de Radu Beligan, cu Nora Piacentini, Nineta Gusti, Clody Bertola, Radu Beligan, M. Șeptilici, Marcel Enescu *Regia și decoruri:* Mircea Șeptilici.

Sextet, de Gregor Schmitt, prelucrare de Sică Alexandrescu, cu Radu Beligan, Mircea Șeptilici, Marcel Enescu, Nora Piacentini, Nineta Gusti, Cella Marion, Getta Cibolini. *Regia:* Sică Alexandrescu. *Decorul:* Mircea Șeptilici.

Fiorii primăverii (Il teorema di Pitagora), de Carlo Veneziani, cu V. Maximilian, Al. Giugaru, Mircea Şeptilici, Virgil Vasilescu, Titu Vedea, Maria Filotti, Nora Piacentini, Clody Bertola, Aura Rădulescu, Getta Cibolini, Virginia Stoicescu. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Mircea Şeptilici.

Stagiunea 1943—1944

N-o fi adevărat, dar eu tot cred (Non e vero, ma ci credo), de Pepino de Filippo, cu Maria Filotti, Virgil Vasilescu, Mircea Constantinescu, Titu Vedea, V. Bulandra, Virgil Popovici, Cella Marion, Lucica Georgescu, Tamara Vasilache.

Bătatul (Etienne), de Jacques Deval, traducere de V. Maximilian, cu Maria Filotti, V. Maximilian, Virgil Vasilescu, Virginica Popescu, Mircea Axente, Cella Marion, Titu Vedea, Virginia Stoicescu, Lucica Georgescu. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Şt. Norris.

Romanţa, de Robert de Flers şi Fr. de Croisset, după Ed. Scheldon, traducere de Maria Filotti, cu Tantzi Cocea, Sofica Ionescu, Leontina Ioanid, Aura Radovici, Ana Barcan, Viorica Georgescu, G. Demetru (Constantin Lungeanu), R. Bulfinsky, Virgil Popovici etc. *Regia:* Sică Alexandrescu. *Aranjament muzical:* Paul Constantinescu.

Domnişoara Nastasia, comedie tragică de G. M. Zamfirescu, cu V. Maximilian, N. Sireteanu, Romulus Neacşu, Tr. Vărăşteanu, Titu Vedea, Jean Voinescu, Eliza Petrăchescu, Raluca Zamfirescu, Cella Marion, Nana Teodorescu, Virginia Stoicescu etc. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Traian Cornescu.

Stagiunea 1944—1945

Domnişoara Nastasia, de G. M. Zamfirescu, cu V. Maximilian, Aurel Rogalschi, Titu Vedea, Costin Dodu, Irina Răchiţeanu, Raluca Zamfirescu, Cella Marion, Sofica Ionescu, Nana Teodorescu etc. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Traian Cornescu.

Profesiunea doamnei Warren, comedie neplăcută de George Bernard Shaw, traducere de Victor Ion Popa, cu Maria Filotti, Irina Răchiţeanu, Gh. Storin (Aurel Athanasescu), N. Soreanu, V. Maximilian. *Regia:* Victor Ion Popa. *Decoruri:* Traian Cornescu.

25 de ani de fericire, de Germaine Lefranc, traducere de Maria Filotti, cu Maria Filotti, V. Maximilian, Mişu Fotino, Sandina

Stan, Raluca Zamfirescu. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Al. Brătășanu.

Nevestele farmacistului (Bourrachon), de Laurent Doeillet, traducere de V. Maximilian, cu V. Maximilian, Aurel Rogalschi, C. Hociung, Titu Vedea, Maria Filotti, Irina Răchițeanu. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Oscar Hüttner.

Stagiunea 1945—1946

Ion al Vădanei, de N. Kirițescu, cu Maria Filotti, Silvia Dumitrescu, Valy Voiculescu, Georgiana Anastasiu, Eugenia Nedelcu, A. Pop-Marțian, G. Timică, Costache Antoniu, N. Neamțu-Otonel, I. Ulmeni, C. Brezeanu, V. Bulandra, Ion Iliescu. *Regia:* N. Kirițescu. *Decoruri:* Șt. Norris.

Păpușile, de Pierre Wolff, traducere de Ion Cantacuzino, cu Marietta Deculescu, A. Pop-Marțian, G. Calboreanu, N. Soreanu, C. Bărbulescu, V. Bulandra, N. Vulpescu, C. Brezeanu, Atena Rally, Maria Grecescu, Georgiana Anastasiu, Tilda Ionescu, Eugenia Nedelcu. *Regia:* Victor D. Bumbești. *Decoruri:* Traian Cornescu.

Dama cu camelii, de Alexandru Kirițescu, după romanul lui Al. Dumas-fiul, cu Elvira Godeanu, Mimi Enăceanu, Marga Chicoș, Georgiana Anastasiu, Tilda Ionescu, Eugenia Nedelcu, Mihai Popescu, G. Calboreanu, C. Brezeanu, Const. Bărbulescu, N. Vulpescu, Ion Iliescu, Virgil Popovici, Puiu Mirea etc. *Regia:* F. de Cruciatti. *Decoruri:* Traian Cornescu.

Bani turbați, de Alexandr Ostrovski, traducere de Alex. Kirițescu și R. Donici, cu Mihai Popescu, Ion Manu, N. Soreanu, R. Bulfinsky, Maria Filotti, Elvira Godeanu. *Regia:* Dinu Negreanu. *Decoruri și costume:* Th. Kiriakoff.

Amor la loterie (Non ti pago), de Eduardo de Filippo, traducere de Ion Cantacuzino, cu R. Bulfinsky, Ion Manu, Iordănescu-Bruno, Sereda Sorbul, Eugenia Nedelcu, Florica Sterescu etc. *Regia:* F. de Cruciatti.

Stagiunea 1946—1947

Melo, de Henry Bernstein, traducere de Mihail Sebastian, cu A. Pop-Marțian, V. Valentineanu, Romald Bulfinsky, Maria Botta, Corina Constantinescu, Ana Colda, Em. Giuan. *Regia:* Victor D. Bumbești. *Decoruri:* Traian Cornescu și Natalia Bragalia.

Caravana (Mamourel), de Jean Sarment, traducere de Mircea Ștefănescu, cu Maria Filotti, G. Timică, Mișu Fotino, Sofica Ionescu, Leontina Ioanid, Nelly Nicolau, Romeo Lăzărescu, Ion Pella, Virgil Popovici, Ana Colda, Tilda Ionescu, Florin Raba, Ion Henter, C. Bărbulescu, Georgiana Anastasiu, Virgil Vasilescu, Puiu Mirea, Mișu Ștefănescu, Em. Giuan, Ion Negrea, A. Stambuliu, Yolanda Copăceanu etc. *Regia:* Victor D. Bumbești. *Decoruri:* Șt. Norris.

Liliom, de Fr. Molnar, cu A. Pop-Marțian, Jules Cazaban, C. Bărbulescu, Roland de Jassy, Em. Giuan, Ion Henter, Virgil Popovici, C. Possa, Fl. Raba, Beate Fredanov, Nineta Gusti, Marietta Rareș, Atena Marcopol, Ana Colda etc. *Decoruri:* Lebas.

Flacăra sfîntă, de W. Sommerset Maugham, traducere de Ion Cantacuzino, cu Maria Filotti, Beate Fredanov, Irina Răchițeanu, A. Pop-Marțian, N. Sireteanu, C. Bărbulescu, Virgil Popovici, Fl. Raba. *Regia:* Maria Filotti. *Decor:* Tr. Cornescu.

Legea divorțului, de Clemence Dane, traducere de Margareta Sterian și Ovidiu Constantinescu, cu Maria Filotti, Sandina Stan, Beate Fredanov, A. Pop-Marțian, Jules Cazaban, Neamțu-Otonel, N. Sireteanu, C. Bărbulescu, Leontina Ioanid. *Regia:* A. Pop-Marțian. *Decor:* Tr. Cornescu și N. Bragalia.

Inc-o dragoste pe lume, comedie muzicală în două acte de Tudor Mușatescu, muzica de Elly Roman, cuplete de H. Nicolaide, cu H. Nicolaide, C. Bărbulescu, Mia Steriade, Nutzi Pantazi, Puica Stănescu, Tilda Ionescu, Șt. Glodaru, Niculescu Cadet, N. Săvulescu, Iordănescu-Bruno, Virgil Popovici, Florin Raba, N. Antoniu, Jeana Doljan, Geta Perlea, trio frații Grigoriu etc. *Regia:* Victor D. Bumbești.

Contele de Cișmigiu, comedie muzicală de V. Vasilache, N. Stroe și Eug. Mirea, muzica de H. Mălineanu, cu Sonia Cluceru, Ion Finteșteanu, Aurel Munteanu, Mircea Balaban, Migry Avram-Nicolau, Florica Demion etc. *Regia:* N. Stroe.

Stagiunea 1947—1948

Jupiter, de Robert Boissy, traducere de Ion Cantacuzino, cu Maria Filotti, V. Maximilian, Mircea Șeptilici, Tantzi Căpățînă, Florin Scărlătescu, Vasile Bulandra. *Regia:* V. Maximilian. *Decoruri:* Tr. Cornescu și N. Bragalia.

George și Margaret, de G. Savory, traducere de Soare Z. Soare, cu G. Timică, Sylvia Dumitrescu (Maria Filotti), Tantzi Căpățînă, Mircea Șeptilici, Ana Colda, Iulian Necșulescu, V. Florescu, *Regia:* Victor D. Bumbești. *Decoruri:* M. Șeptilici.

Frou-Frou, de Al. Kirițescu, după Meilhac și Halévy, cu Marietta Deculescu, Sandina Stan, Nelly Sterian, Silvia Hodoș, A. Pop-Marțian, C. Bărbulescu, Florin Scărlătescu. *Regia:* I. Șahighian.

Filomena se mărită (Filomena Marturano), de Eduardo de Filippo, traducere de Ion Cantacuzino și Mariella Coandă, cu Maria Filotti, Virgil Vasilescu, Leontina Ioanid, Florin Scărlătescu, Const. Bărbulescu, Vasile Florescu, Silvia Hodoș. *Decorul:* Șt. Norris.

Mizantropul, de Molière, traducere în versuri de Tudor Arghezi, cu A. Pop-Marțian, Tantzi Cocea, Sandina Stan, Nelly Sterian, Virgil Vasilescu, Const. Bărbulescu, V. Florescu etc. *Regia:* I. Cantacuzino. *Decoruri:* Liviu Ciuley. *Costume:* Mircea Marosin.

Vulpile, de Lillian Hellman, traducere de Eugen Marian, cu G. Demetru, Jenică Constantinescu, Ionescu-Gion, Dorin Sireteanu, V. Florescu, Maria Mohor, Sandina Stan, Ana Colda, Dona Carozzi. *Regia:* Ion Șahighian. *Decorul:* Șt. Norris.

Stagiunea 1948—1949

1% fatal, comedie de Ionel Lazaroneanu, cu Maria Filotti, Maria Wauvrina, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, N. Gărdescu, N. Roman, Niculescu-Buzău, C. Bărbulescu, Cezar Theodoru etc. *Regia:* Mihai Zirra.

A murit Bubi, comedie de Tudor Mușatescu, cu Virginica Romanovski, N. Gărdescu, Ion Pella, Dona Carozzi etc. *Decoruri:* Oscar Hüttner.

IV

AMINTIRI DIN TEATRU *

(titlu provizoriu)

Planul lucrării

I. Cuvînt înainte. La ce pot servi amintirile unui actor. De ce m-am hotărît să le scriu pe ale mele.

II. Copilăria. Familia. Primul contact cu teatrul. Studiile liceale. Bacalaureatul. Plecarea la București. Ca să-mi pot continua studiile mă angajez să dau meditații la Pensionul Miller-Verghi.

III. Anii studenției. Facultatea de litere și filozofie, profesorii, examenele. Examenul de intrare la Conservator. Conservatorul din acea vreme. Profesorii mei: Aristizza Romanescu și Constantin Nottara. Colegii: Florica Cocea, Ion Manolescu, Gh. Storin, Gh. Ciprian, Mișu Fotino, Belcot, Al. Mihalescu, Marioara Fărcășanu și alții. Primul contact cu scena. În turneu cu Aristizza Romanescu, Petre Liciu și Petre Sturdza (1904—1905). Producția de absolvire a Conservatorului. Primul angajament: la Teatrul Național din Iași, unde îmi strămut studiile de la Facultatea de litere și filozofie.

IV. O stagiune la Iași: septembrie 1906—martie 1907. La 1 aprilie 1907 sînt chemată de Davila la Teatrul Național din București. Distribuită de la început în rolul Anna Karenina — fapt ce produce vîlvă mare între colege — am reușit să joc rolul după... 24 de ani. În turneu cu Agatha Bîrsescu.

V. Debutul la Teatrul Național din București (sept. 1907): *Răzvan și Vidra* alături de Demetriade, *Fîntîna Blanduziei* ală-

* Acesta este planul volumului de amintiri al Mariei Filotti, așa cum îl proiectase și cum l-a prezentat editurii. Din el se poate vedea că dispariția sa prematură, înainte de a fi așternut pe hîrtie întreg firul celor ce avea de spus, a făcut ca multe din cele ce-și propusese în acest plan să nu fie cuprinse în paginile pe care le-a lăsat. Ele oglindesc astfel numai o parte din gîndurile sale.

turi de Nottara. Epoca unei munci intense, în luptă pentru măiestria artistică. După înființarea Companiei Davila, întreg repertoriul părăsit de cei plecați, cade pe umerii Tinei Barbu și ai mei. Din toamnă în iarnă, de la 10 dimineața la 12 noaptea, la teatru. Directoratul lui Pompiliu Eliade: promovarea autorilor dramatici romîni. Premierele pieselor *Apus de soare* și *Înşir-te, mărgărite*. Roluri, roluri: cochete, prințese, regine și... cîte un om adevărat. *Don Carlos, Prostul, Modelul, Taifun, Chemarea codrului, Ruy Blas, Zaza*. Directorii ce s-au succedat.

VI. Războiul 1916—1918. În refugiu la Iași. Soră de caritate în spitalele de răniți. Concomitent cu munca de spital, spectacolele de la Teatrul Național din Iasi ale Teatrelor Naționale reunite: *Învierea lui Ștefan cel Mare, Suprema forță. Cyrano de Bergerac*. Spectacolele pentru ostașii de pe front.

VII. Înapoi la căminele noastre. Teatrul Național își reia activitatea. Intermediu la Teatrul Modern, în Compania Excelsior. Schimbările de directori.

VIII. Epoca maturității artistice. Marele repertoriu: *Pescărușul* de Cehov, *Hedda Gabler* și *Femeia mării* de Ibsen. *Maria Stuart* de Schiller, *Dama cu camelii* de Dumas. *Sapho* de Daudet, *O femeie fără importanță* de Oscar Wilde, *Pariziana* de Henri Becque, *Anna Karenina* de Tolstoi, *O scrisoare pierdută*.

IX. În slujba literaturii dramatice originale. Amintiri despre cîteva din cele 60 de piese romînești jucate în carieră: *Bunicul, Suprema forță, Suflete tari, Doamna lui Ieremia, Bizanț, Scrisoarea pierdută* și *O noapte furtunoasă, Chirița în voiaj. Dridri. Ion al Vădanei. Florentina, Gaițele, Ion Anapoda. Citadela sfărîmată* și multe altele. O sărbătorire la Societatea autorilor dramatici romîni.

X. Importanța de a evolua în cursul unei cariere. De la cochete la centenare. Cîteva roluri pe care nu le pot uita: *Zaza. Romanța. Elisabeta, regina Angliei, Calul năzdrăvan, Eva în vitrină, Profesiunea d-nei Warren, Bani turbați, Mamouret, Egor Bultciov, Neisprăvitul*.

XI. Despre cîteva turnee.

XII. În serviciul drepturilor profesionale ale actorilor: 6 ani ca președintă a Sindicatului artiștilor dramatici și lirici. Înfăptuiri și realizări: afirmarea drepturilor actorilor față de antreprenorii de teatru, ameliorarea condițiilor de turneu, ajutorarea artiștilor bătrîni.

XIII. Activitatea didactică. Înființarea catedrei de mimică la Conservator. Profesoară prin concurs (1926), 30 de ani de profesorat. Amintiri despre cîțiva elevi. Plecarea din școală înainte de vreme.

XIV. Teatrul în serviciul prieteniei dintre popoare și al păcii. Firmin Gémier și „Societatea Universală de Teatru". Congre-

sele de la Viena, Hamburg, Zürich, Roma, Londra, Paris (1930—1938). Revista *Thespis*. Membră în Comitetul Internațional al S.U.D.T. Festivalul teatral internațional de la Moscova, din 1934. Cum l-am cunoscut pe Stanislavski.

XV. Intre practică și teorie. Cîteva conferințe despre teatru. Actorul critic și creator. Cum se compune un rol.

XVI. Răsplata activității mele: pensionarea arbitrară din 1937. Procesul cu Teatrul Național. O lovitură și o reacțiune. Un an la Teatrul Comedia. Ca să dovedesc capacitatea mea de muncă creatoare, înființez Teatrul din Sărindar, alături de Tudor Mușatescu și Aurel Maican. Tinerii cu care porneam la drum: Mihai Popescu, Beate Fredanov, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Clody Bertola, Nineta Gusti, N. Tomazoglu etc.

XVII. 10 ani de teatru condus de mine. Adevăratul înțeles al teatrului particular în țara noastră. Rămîn singură după plecarea lui T. Mușatescu. Colaborarea cu G. Timică și V. Birlic, cu Beligan și Nora Piacentini, cu V. Maximilian. Cum s-a născut Teatrul Maria Filotti. Asociația cu Elvira Godeanu, Marietta Deculescu și A. Pop-Marțian. Elevii mei fac practică pe scena teatrului ce conduc. Tinerii ce se afirmă și devin la rîndul lor conducători de trupe. Cîteva succese. Sărbătorirea de 40 de ani de teatru. Reîntoarcerea la Teatrul Național.

XVIII. Cei pe care i-am cunoscut, i-am apreciat sau i-am iubit. Cîțiva parteneri: Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Tony Bulandra, V. Maximilian, Gh. Storin, N. Bălțățeanu, R. Bulfinsky, Ion Manolescu, Mihai Popescu, G. Vraca, G. Timică, Al. Mihalescu și alții. Cîteva colege: Tina Barbu, Sonia Cluceru, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Ventura, Elvira Popescu. Regizori: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa etc. Cîteva personalități străine: Ermette Novelli, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, Suzanne Desprès, Cécile Sorel, Firmin Gémier, Silvio d'Amico, Luigi Pirandello, H. Lenormand, Pitoëff, Nijinski, Pavlova, Tamara Karsavina, Lugné Poë, Șaliapin, Vittorio de Sica și mulți alții.

XIX. După 20 de ani de la pensionare, am bucuria de a fi în plină activitate. Roluri noi, regizori noi, parteneri noi. Dorințe împlinite, mari satisfacții și... cîteva năzuințe.

XX. Concluzii. Condiția actorului pe vremuri și astăzi. Cu gîndul la tineretul de azi și la înfățișarea teatrului de mîine, privesc la anii ce au trecut...

CUPRINSUL

Responsabil de carte : M. Vasiliu
Tehnoredactor : S. Malcaş
Corector : I. Stan

Dat la cules 24.12.60. Bun de tipar 26.04.61. Tiraj 12100+3065 ex. Hîrtie semivelină mată de 65 gr./m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 20,57. Coli de tipar 24. Ediţia I. Comanda 3096. Planşe tiefdruck 8. A. nr. 01126. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8R—94.

Tiparul executat sub com. nr. 10116 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. STALIN",
Bucureşti — R.P.R.

Lei 10,40